3 1761 01649279 5

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

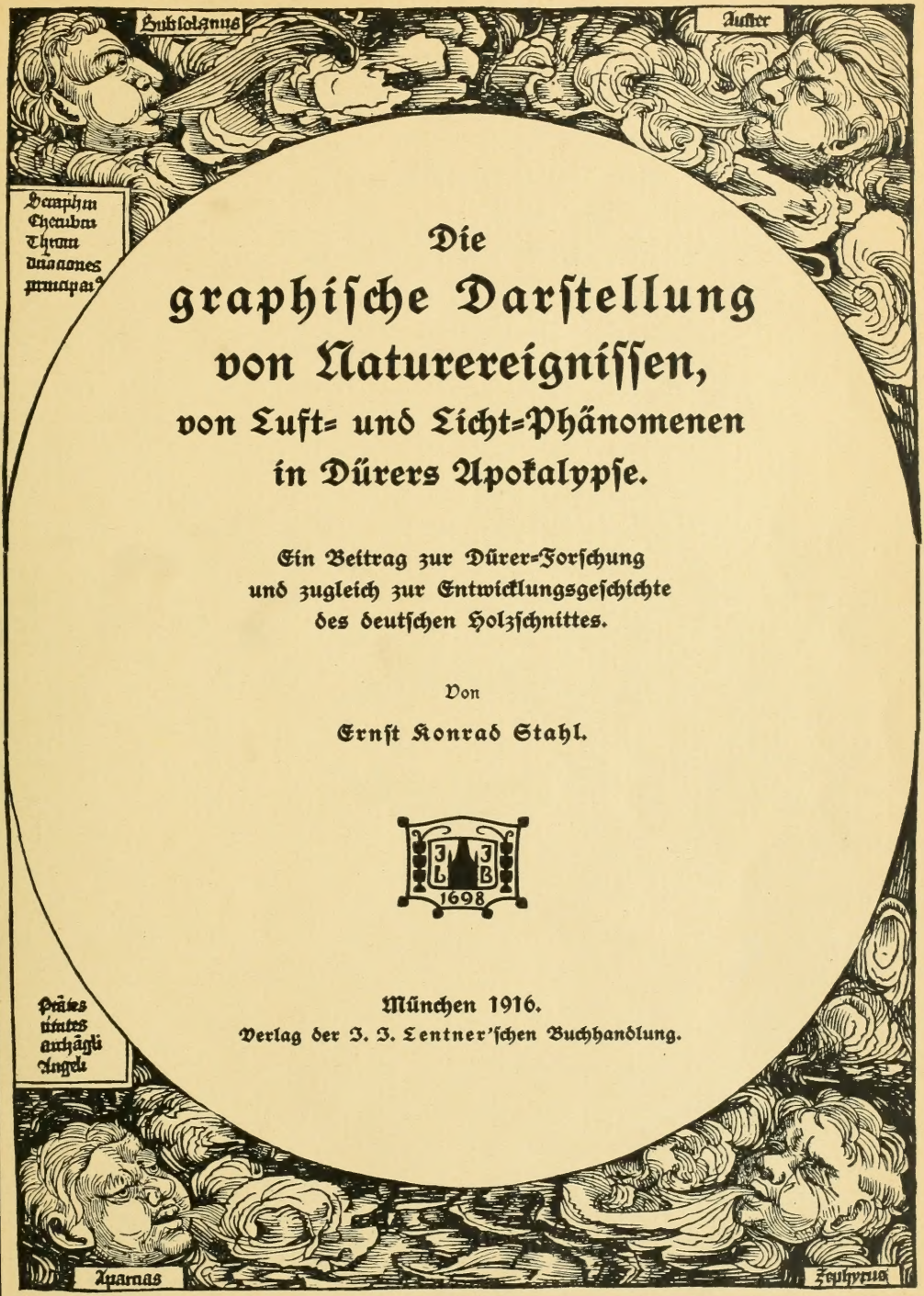
http://www.archive.org/details/diegraphischedar00stah

393c

83

E. K. Stahl

Naturereignisse, Luft- und Licht-Phänomene in Dürers Apokalypse.



Die graphische Darstellung von Naturereignissen,

von Luft- und Licht-Phänomenen in Dürers Apokalypse.

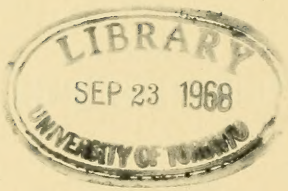
Ein Beitrag zur Dürer-Forschung
und zugleich zur Entwicklungsgeschichte
des deutschen Holzschnittes.

Von

Ernst Konrad Stahl.

München 1916.
Verlag der J. J. Lentner'schen Buchhandlung.

N
1205
D9S8



K. B. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Junge & Sohn, Erlangen

Meiner lieben Frau
zur Erinnerung
an unsere gemeinsamen Dürer-Studien.

„Hat doch diser Apelles zu seiner kunst ein behülff der farben haben müssen/ darmit er seinen wercken ein gestallt geb/ welche aber der Dürer/ wiewol er des Malens vnd verteilung oder anlegen der farben eben also wol bericht gewesen/ doch in seiner kunst stucken nit bedörfft/ dann er allein mit schwartzen linien vnd strichlein alles das so im fürkommen on allen behilff der farben/ der massen lebhaft vnd kunstlichen gerissen vnd gestochen für augen gestelt/ auch solche ding so man vermeint vnmöglichê zu sein der massen fürgebildet hat/ das solches also künstlichen vnd wo man es mit farben zieren wollt/ gantz vnd gar versudlen vnd verderben wurd/ dann wie mag man ymmer erdenken/ es sey licht/ finster/ schatten/ die verkürtzung der ferne vnd weite vnd dergleichen/ das diser Dürer nit gantz künstlich vñ mit solchê großen fleiß mit schwartzê strichlein od' lineamêten allein für augen gestellet hat/ als ob es da wer vñ lebte/ auch wie gesagt die ding so sich nit mahlen lassen wollen onsonderen trefflichen verstâd/ als die Elemêt/ Fewer/ Schein vñd Glantz/ Donder/ Hagel vñ Blitz/ Nebel vñ der gleichê witterung/ ....." so schreibt im Jahre 1548 der bekannte Nürnberger Arzt und Mathematicus Walter Rivius in seiner ersten deutschen Ausgabe des „Vitruv"[1]) über Albrecht Dürer.

Dieses Urteil ist zwar nicht in seinem eigenen Garten gewachsen, es ist im großen und ganzen nichts anderes als die ziemlich wörtliche Übersetzung einer Stelle des lateinischen Dialoges von Erasmus von Rotterdam, De recta latini graecique sermonis pronunciatione, gedruckt bei Froben in Basel 1528[2]), eines Zeitgenossen des großen

Nürnberger Meisters; es zeigt uns aber in seinen köstlichen Worten so recht, wie stark man es schon damals empfunden hat, daß Dürer „durch die bloße Abwechslung von Licht und Dunkel mehr Kraft und malerische Wirkung erzielte, als die bunte Kolorierung der Zeit je erreichen konnte“[3]), daß seine Holzschnitte „keine Illuminierung mehr verlangen, ja dieselbe niemals mehr ertragen hätten“[4]). Nicht zuletzt aber interessiert der mit besonderem Nachdruck hervorgehobene Passus, daß Dürer allein durch sein „Lineament“ Naturerscheinungen, Luft- und Licht-Phänomene, wie Feuer, Blitz, Wolken, Schein und Glanz, u. s. w. „Dinge so sich nit malen lassen wollen“, darzustellen vermochte, „als ob es da wer vnd lebte“. Und hält man nun Umschau im gesamten Oeuvre Dürers, so wird kaum ein Zweifel sein, daß mit diesen Worten in erster Linie die 15 großen Holzschnitt-Tafeln zur „Apokalypse“ gemeint sein dürften, jene grandiosen Schöpfungen, in denen das katastrophale Walten geheimnisvoller Mächte in so packender, erschütternder Weise vor Augen geführt wird.

Viel ist schon über die apokalyptischen Bilder Dürers geschrieben worden! Von den verschiedensten Gesichtspunkten ausgehend, hat man tiefschürfende Untersuchungen angestellt, reich an lichtvollen Gedanken, interessanten Entdeckungen und treffenden Vergleichen, allein seltsamerweise das so greifbar Naheliegende, die schwierigen Probleme der Naturerscheinungen, die mit die bedeutsamste Rolle in der „geheimen Offenbarung“ des Johannes spielen, wurden fast durchgängig in achtloser und nebensächlicher Weise behandelt, ja zumeist überhaupt nicht einmal erwähnt; um zwei besonders gravierende Beispiele zu nennen: Thausing[5]) in ausführlicher Breite über die „erste Vision des Johannes“ (B. 62) handelnd, scheint die prachtvollen weißen dampfenden Wolken, die in der neuen künstlerischen Sprache Dürers ein so gewaltiges Wort

reden, gar nicht gesehen zu haben, ebensowenig wie A. von Oechelhaeuser in seiner eingehenden Studie über die „apokalyptischen Reiter“ [6]) mit keiner Silbe den alles vernichtenden Gewittersturm beschreibt, der diesen unheimlichen Reitern erst jenen unübertrefflichen Ausdruck des Gespenstigen, des Grauenerregenden aufgeprägt hat.

Nun ist gerade die Art und Weise, wie Dürer das Darstellungsproblem elementarer Ereignisse angepackt hat, nicht bloß ein Grademesser für sein illustratives Können, sondern vor allem für die eminenten Werte des von ihm neu geschaffenen Linienstiles, und nicht zuletzt für das Geniale seiner Erfindungskraft, die in Verbindung mit seiner unerschöpflichen Phantasie gerade in diesen Dingen eine Fülle von Neuem und Kühnem geschaffen hat.

Es erscheint mir daher als eine Aufgabe, die im Interesse einer exakten Dürer-Detail-Forschung unbedingt einmal gemacht werden muß, in diesem Sinne eine eingehendere Untersuchung anzustellen, selbst auf die Gefahr hin, daß der tatsächliche Gewinn an neuen positiven Resultaten nur innerhalb bescheidener Grenzen sich hält und vielleicht hinter den Erwartungen allzu anspruchsvoller Leser zurückbleibt. Direkt und indirekt lassen sich dabei auf dem so oft und gründlich beackerten Boden der Apokalypse doch eine Reihe von Dingen bloßlegen, die, bisher wenig beachtet, wirklich verdienen ins rechte Licht gerückt zu werden, zumal sie Anlaß geben zu nicht uninteressanten Reflexionen über gewisse Erscheinungen innerhalb der deutschen Graphik des 15. Jahrhunderts.

Bevor wir aber diese Luft- und Licht-Probleme, wie sie in dem Holzschnittzyklus in die Erscheinung treten, im Detail ventilieren, wollen wir uns die in diesem Zusammenhang wichtige Frage vorlegen: wie sah es um die Wende des 15. Jahrhunderts in Deutschland aus? und wie kam es, daß gerade das Buch von den „geheimen Offenbarungen“

des hl. Johannes eine so große Anziehungskraft ausübte, daß Dürer „unmittelbar nach seiner Heimkehr aus Italien und nach der Berührung mit der Antike“[7]) diesen rein religiösen zum renaissancistischen Einfluß in schroffem Gegensatz stehenden Stoff in Angriff nahm?

Es war eine merkwürdige tiefwurzelnde Erregung, die am Ausgange dieses mit sich selbst im Zwiespalt liegenden Zeitalters allenthalben in den deutschen Gemütern Platz gegriffen hat. Auf der einen Seite der trostlose sittlich-religiöse Zustand des Volkes, hervorgerufen durch die tief gesunkene Scheu und Achtung vor jeglicher Autorität, auch der kirchlichen, verbunden mit einer das Volksleben weithin vergiftenden Laszivität und sittlichen Ungebundenheit selbst beim Klerus, auf der anderen Seite jenes durch schwärmerische mystische Emanationen gesteigerte Sehnen nach Besserung, nach Sühne für die vielen Gebrechen der Zeit, das sich in seltsamen, düsteren Prophetien, in unheilvollen drohenden Vorausjagungen von göttlichen Strafgerichten Luft machte[8]). Der Glaube, das Ende der Welt stünde nahe bevor, zog immer weitere Kreise. Überall in den überhitzten Gemütern ein ängstliches Forschen und Aufhorchen nach Wundern und Zeichen. Alltägliche Naturerscheinungen werden mit ganz besonderen Augen angesehen, mit Augen, die suggestiv auf Dinge von geheimnisvoller Vorbedeutung eingestellt sind. Ein blutig roter Mond, groteske Wolkenbildungen, Blitze, Gewitterstürme, Steinerregen, seltsame Feuerflammen, allerhand merkwürdige Dinge, die da und dort vom Himmel gefallen sein sollen, spielen im Volksmund eine große Rolle. Gierig werden Flugblätter aufgegriffen und kleine populäre Traktate, die sich mit solchen „Wunderdingen“ beschäftigen.

Besonders Kometen und ähnliche Gestirne, als Unglück verkündende Wunderzeichen betrachtet, verbreiteten den größten Schrecken. Zwar

hatten gegen Ende des 14. Jahrhunderts Heinrich von Langenstein, der Wiener Theologie- und Mathematikprofessor, einer der tüchtigsten Vorkämpfer gegen Astrologie und Zeichendeuterei, und Mitte des 15. Jahrhunderts der gelehrte Johannes Regiomontanus in der Öffentlichkeit scharf Front gemacht gegen den Wahnglauben, daß man es bei Kometen mit einer vorbedeutenden Naturerscheinung zu tun habe[9]). Allein man hatte sich schon so tief in diese Welt des Wahnes und Truges eingelebt, von den Kanzeln herab wurde stets aufs Neue gepredigt von solchen Wunderdingen in der Natur als „heilsame Schrecken und Furcht vor den göttlichen Gerichten", daß alle, Volk und Gelehrte, wiederum in den alten Aberglauben zurückfielen.

Und so war es denn auch kein Wunder, daß man sich in solchen Zeiten mit besonderer Vorliebe der geheimnisvollen ‚Offenbarung des hl. Johannes' zuwandte, jenen kühnen, ergreifenden, markigen Gedanken, die aus der Seele des gotterleuchteten Propheten hervorströmen, die jene furchtbaren Schreckniſse schilderten, welche der Menschheit bevorstanden, und an welchen die Phantasie der Verzweifelten sich weidete. Ja, die in diesem Teile der Bibel aufgezeichneten Visionen müssen die in ihrer Erregung aufs höchste gespannten Gemüter in dem Eindruck bestärkt haben, als sei die Apokalypse gerade für die damalige Zeit geschrieben worden. Und so suchte man sich denn aus ihr auch jene Zeichen zu deuten, welche die überhitzte Phantasie geschaut hat. Die naturgemäße Folge war, daß das ungeübte Vorstellungsbedürfnis des Volkes mit dem Bibeltext allein sich nicht begnügen wollte, sondern nach Bildern verlangte, welche das Schwerverständliche dieser Prophetenworte veranschaulichen.

Dafür hat sich nun wie nichts anderes der so populär gewordene, von Hoch und Niedrig gleich geschätzte Holzschnitt geeignet; das Thema

*

lag also, wie Jucker[10]) treffend bemerkt, sozusagen in der Luft, und das, was manchem heutzutage vielleicht seltsam erscheinen mag, war in Wirklichkeit nur ein glücklicher Griff des Künstlers.

Da also solche Phänomene in Luft und Licht, wie sie sich in den schreckensvollen Gesichten der Apokalypse jagen, in machtvoller Steigerung ins Phantastisch-Ungeheuerliche verlieren, damals im besonderen Maße im Vordergrund des allgemeinen Interesses gestanden waren, muß sich Dürer, als er an die Aufgabe ging, diese Szenen zu komponieren, von vornherein darüber klar gewesen sein, welch gewaltiger Akzent gerade auf die Darstellung dieser Dinge zu legen war, um auf den im Banne der Naturerscheinungen stehenden Geist des Lesers die beabsichtigte Wirkung ausüben zu können. Die Aufgabe war um so schwieriger, weil es sich bei der Apokalypse um Vorgänge handelt, welche eigentlich nicht darstellbar sind, um Bilder, „welche sich in der Welt des Gedankens aber nicht in der sinnlichen Vorstellung bewegen“[11]).

Allein gerade der von Dürer geschaffene Linienstil mit seinem Breitdahinströmenden, seinem Großen und Herben kommt diesen Problemen wie der grotesken Phantastik der Apokalypse überhaupt in ungeahntem Maße entgegen, birgt in sich jene Modalitäten, auf deren Grundlage allein für den Künstler die Möglichkeit einer glücklichen Lösung zu suchen war. Mit seinem scharf bewegten Rhythmus von Hell und Dunkel, mit seinem Aufruhr der allgemeinen Linienbewegung hat dieser Stil in den Holzschnitten zur „geheimen Offenbarung“ Temperamentsemanationen des jungen Dürer gezeitigt, in jener grandiosen Steigerung, wie sie dem abgeklärteren, reiferen Künstler mit dem neuen ganz auf das Tonige eingestellten Holzschnittstil wohl versagt geblieben wäre.

Bei allen früheren Darstellungen der Apokalypse, wie sie sich schon auf Wandgemälden und frühen Handschriften[12]) finden, z. B. dem Prager

Kodex aus dem 14. Jahrhundert, wahrscheinlich im südlichen Frankreich entstanden: einem Kommentar zur Offenbarung mit einfachen Federzeichnungen, den Einfluß der italienischen Schule verratend, oder den Bildern von einem Zeitgenossen Dürers, dem Franzosen Duvet[13]), ist von jener temperamentvollen Art der Komposition, von jener spontanen Schöpfungs- und dramatischen Schlagkraft, von jenem lebendigen Pointieren, wie wir das von Dürer kennen, so gut wie nichts zu spüren, ebensowenig wie bei den Bilder aus der Apokalypse bringenden Blockbüchern und den frühesten illustrierten Bibeldrucken, insbesondere der Koberger-Bibel von 1483. Ich will mich aber hüten, in den Fehler so vieler Kunsthistoriker zu fallen, die dem eigentlichen Wesen des quatrocentistischen Holzschnittes mit jener kühlen Verständnislosigkeit gegenüberstehen, die ihnen die Qualitätsfrage von vornherein falsch stellen und sie an oft ganz bedeutsamen Arbeiten von ganz eigenem Kunstcharakter mit jener bekannten Gebärde vornehmer Geringschätzung über das „Störende krasser Verzeichnungen", über das „Handwerksmäßige der Arbeit" u. ä. m. vorbeigehen läßt. Denn abgesehen von all den technischen Mängeln, die dieser, ihrer Entwicklung nach noch in den Kinderschuhen steckenden Holzschnittkunst naturgemäß anhaften mußten, haben doch die Formschneider, wenn sie auch die feinen Abstufungen eines Dürers nicht kannten, mit gutem Verständnis das für ihre Kunst Erreichbare der Komposition eingeordnet, und zudem sollten ja diese frühen apokalyptischen Bilder nichts anderes, als noch „auf dem Prinzipe des flachen Umrisses und der Polychromie"[14]) fußend, den Bibeltext recht und schlecht illustrieren. Tiefere künstlerische Ambitionen, wie sie Dürer hatte und haben mußte, lagen von vornherein nicht in den Intentionen des Künstlers, der die Illustrationen zu der genannten Bibel gefertigt hat.

Die Frage, wer war wohl dieser Künstler? ist für unsere Untersuchung zu wichtig, als daß wir achtlos darüber hinweggehen könnten; soll ja gerade diese Koberger-Bibel zu einem näheren Vergleich beigezogen werden, um feststellen zu können, inwieweit der Boden für das Verständnis einer graphischen Darstellung von Licht- und Luftphänomenen vorbereitet war, und welche Ausdrucksmittel Dürer für diese Zwecke in der deutschen Holzschnittkunst vorgefunden hat.

Bekanntlich stammen die Illustrationen der Koberger-Bibel von 1483[15]) — der neunten deutschen Bibel nach heutiger Zählung — aus der um 1479 bei Quentell in Köln erschienenen Bibel in niederdeutschen Dialekt[16], d. h. der Nürnberger Buchdrucker und Verleger Koberger — der „König der Buchhändler", wie ihn der niederdeutsche Humanist Jodocus Badius in der Pariser Politian-Ausgabe von 1499 rühmend nennt — hatte eben für sein Bibelunternehmen die Kölner Original-Holzstöcke vom Quentell'schen Verlage erworben, wobei jedoch einige Stöcke verloren gingen und neu geschnitten werden mußten, indes nicht die acht Bilder zur Apokalypse wie H. Thode[17]), Thausing[18]) u. a. irrtümlich meinen. Diese sind, wie bereits Oechelhaeuser[19]) festgestellt hat, einer Verwechslung von Hain 5141 mit Hain 5142: der zweiten niederdeutschen Bibel der Quentell'schen Offizin zum Opfer gefallen, welche allerdings nur den ersten Holzstock zur Apokalypse enthält. Zwar sind das Dinge, die man bei den meisten Kunsthistorikern als bekannt voraussetzen darf; gleichwohl ist dieser Irrtum neuerdings da und dort wieder aufgetaucht, und deshalb ist es für unsere Untersuchung mit Rücksicht auf gewisse innere Zusammenhänge wesentlich, auf diese Richtigstellung noch einmal ausdrücklich hinzuweisen.

Die Frage nach der Persönlichkeit des Künstlers hat im Laufe der Zeiten sehr verschiedenartige Beantwortungen gefunden. Ähnlich wie

bei den illustrierten Basler Frühdrucken der Jahre 1492—94, auf welche der Schatten des jungen Dürer fällt[20]), steht bei dieser Bibelillustration Meinung gegen Meinung. Daß auch hier wie bei anderen umfangreichen illustrierten Inkunabel-Drucken nicht bloß einer, sondern mehrere Künstler und Formschneider am Werke gewesen sind, ist auf Grund der in die Augen springenden Stilunterschiede ohne weiteres klar, und will ich es gerne hingehen lassen, wenn Kautzsch in seiner verdienstlichen Studie über diese niederdeutsche Bibel[21]) bei einem großen Teil der Holzschnitte den Ursprung des Stiles in Frankreich suchen will; in den apokalyptischen Bildern aber mit noch einigen anderen möchte ich, trotzdem Kautzsch[22]) so schroff dagegen Stellung nimmt, die ersten künstlerischen Äußerungen Michel Wolgemuts auf dem Gebiete des Holzschnittes sehen, eine Meinung, die schon frühzeitig aufgetreten ist[23]), auch von H. Thode[24]) und Treufreund[25]) akzeptiert und trotz Kautzsch durch das wichtige, sachlich begründete Zeugnis Hases in seinem Buch über die Koberger[26]) bekräftigt wird. Muther[27]) handelt lang und ausführlich davon und bespricht die verschiedenen Zuweisungen, leider ohne zu einem positivem Resultat gekommen zu sein.

Bei den vielfachen Beziehungen Nürnberger Künstler speziell zum Niederrhein erscheint es sicherlich nicht unnatürlich, daß gerade Wolgemut mit zur Illustrierung dieser niederdeutschen Bibel beigezogen worden ist; macht es doch auch das Faktum begreiflicher, daß eben diese Holzstöcke von Koberger, für dessen Offizin ja Wolgemut fast ausschließlich arbeitete, angekauft wurden, und nicht die von irgendeiner anderen deutschen Druckerwerkstatt. Es finden sich aber, wie wir im Verlaufe unserer Untersuchung sehen werden, auch noch stilistische Gründe, die für Wolgemuts Autorschaft sprechen dürften. Jedenfalls gewänne man für den Fall, daß man in den Vorbildern[28]), die Dürer

zu seiner Apokalypse vor Augen gehabt, tatsächlich die Äußerungen einer bodenständigen Kunst und noch dazu der Kunst seines eigenen Lehrmeisters sehen dürfte, der Vergleich ungemein an Intimität und Bedeutung. Aus diesem Grund habe ich noch zwei andere illustrierte Nürnberger Frühdrucke, in denen Licht- und Luftphänomene eine nicht unbedeutende Rolle spielen, zu Gegenüberstellungen mit beigezogen, die berühmte Schedel'sche Weltchronik, bei Koberger 1493 gedruckt[29]), sowie den Schatzbehalter, ebenfalls ein Erzeugnis der Koberger-Offizin, aber schon aus dem Jahre 1491[30]), beides Werke, an denen Wolgemuts künstlerische Beteiligung über allen Zweifeln sicher steht. — Man zählt sie mit gutem Recht zu den bedeutendsten illustrierten Drucken der deutschen Gotik; und doch, welch unermeßliche Kluft steht trennend zwischen ihnen und Dürers Apokalypse!

Wie von dem ganzen Holzschnittzyklus überhaupt, gilt dies im speziellen von jenen Erscheinungen, welchen wir nun unsere besondere Beachtung zuwenden wollen. Obgleich Dürer, wie wir wiederholt sehen werden, gewisse typische Formen, allgemeine Kompositionsschemata übernommen und da und dort verwendet hat, so hat er derartige fremde Motive, wie schon Scherer[31]) richtig bemerkt, stets in seiner Weise umgestaltet und weiter ausgebildet, ihnen neues Leben eingehaucht mit der ganzen Kraft und Ursprünglichkeit seines jungen Temperamentes. Im besonderen Maße kommt das zum Ausdruck bei gewissen idealen Anleihen, die Dürer bei dem Kupferstichwerk des Martin Schongauer gemacht hat. Doch davon soll an Ort und Stelle ausführlich die Rede sein. Jedenfalls halte ich es durchaus für verkehrt, wenn Worringer[32]) daraus den psychologischen Schluß ziehen zu müssen glaubt, „daß selbst ein Dürer noch so traditionell befangen" ist, daß „die Frage des Erfindenkönnens da noch gar nicht diskutiert werden könne, da eben das Wollen fehlte".

Wie es in Wirklichkeit mit dem „Erfindenkönnen" Dürers bestellt ist, sehen wir gleich aus dem Holzschnitt:

I. Die erste Vision [B. 62]. (Vgl. die Tafel II.)

Johannes die sieben Leuchter erblickend.

1. Wolken.

Bei der Koberger-Bibel ist die Erscheinung des Erlösers, in dem üblichen Schema des sitzenden ‚Christus in majestate', in Mandorlaform von jenen eingekerbten Krausen eingefaßt, die in der alten Kunst das stereotype Ausdrucksmittel für Wolken bedeuten. (Vgl. die 1. Abbildung auf Tafel XI.) Die beiden Seiten sind überschnitten, um einer allzu aufdringlich wirkenden Monotonie aus dem Wege zu gehen, ohne daß dies jedoch, wie so oft bei Dürer, hier für den Aspekt von Vorteil wäre. Zwar war schon damals, also noch vor Dürer, die Herrschaft der Farbe stark erschüttert, und gab es bereits eine ganze Reihe recht beachtenswerter Versuche, die starken Konturen, welche ursprünglich bloß den Rahmen für die bunte Kolorierung bilden sollten, durch Schraffierungen zu vertiefen und plastisch zu gestalten, so daß mitunter ganz beachtenswerte Schwarz-Weiß-Wirkungen sogar mit tonigem Gehalt zustande kamen; allein gerade diese noch so tief im Primitiven steckenden Wolkenkrausen waren in Ermangelung eines streng zeichnerischen Stiles durchaus auf Polychromie berechnet, man hat eben auf diese Weise „der Erscheinung gewissermaßen von der malerischen Seite her beizukommen gesucht"[33]). Die gezackten Außenränder blieben weiß, die Innenbuchtungen der äußeren Faltenreihe bekamen Lichter aufgesetzt in dem grellen Rot, wie man es für züngelnde Feuerflammen liebte, während

die eigentliche Wolkenmasse, meist unschraffiert, sich als stumpfe graue Fläche ausbreitet, in ihrem Farbenton noch leicht in die Krause hineinspielend, um die in Goldgelb erstrahlende Himmelsrundung mit ihrer göttlichen Erscheinung um so wirkungsvoller hervortreten zu lassen. So auch bei unserem Beispiel; wenigstens habe ich bei den gleichzeitig kolorierten Exemplaren der Koberger-Bibel, die mir zu Gesicht kamen, durchgängig diese Beobachtung machen können.

Einen beträchtlichen Schritt nach vorwärts bedeutet schon die ungleich reicher und sorgfältiger durchkomponierte Wolkenkrause, wie sie auf dem Titelblatt zu Schedel's Weltchronik erscheint, einem Holzschnitt, den Stadler[34]) dem Wolgemut zuweist, ebenso auf der 2. Figur (fol. 6r°.) des um 2 Jahre jüngeren Schatzbehalters, während die 5., 18., 23., 37., 62. und 79. Figur des gleichen Werkes — nach Stadler ebenfalls Holzschnitte nach Wolgemut'schen Vorzeichnungen — trotz der Leichtfertigkeit des Kopisten und der Unsicherheit, mit der das Schneidemesser zum Teil noch gehandhabt wird, deutlich das Streben verraten, mit dem alten Schema brechen und neue Modalitäten aufsuchen zu wollen, – ein greifbares Symptom dafür, daß wir uns bereits in der Sphäre des werdenden Realismus befinden.

Erst Dürer hat mit dieser Wolkenkrause gründlich aufgeräumt. Seine rein auf den linearen Ausdruck gestellte Formensprache ließ ihn jene Ausdrucksmöglichkeiten finden, die bis dahin in der deutschen Kunst noch unerweckt geschlummert; der eine oder andere hat sie vielleicht geahnt, aber es hat ihm an der künstlerischen Kraft gebrochen, sie in die Wirklichkeit umzusetzen. Es ist etwas noch nie Dagewesenes, unerhört Kühnes und Realistisches, wie diese mächtigen weißen Wolkengefüge emporDampfen, um oben in der Mitte aufeinander zuzustreben. Das ballt, schiebt, drängt sich, quirlt und wirbelt empor wie kochende Dampf-

massen, ein gewaltiges Schauspiel, das man mit eigenen Augen zu erleben glaubt, der Natur bis in die feinsten Einzelheiten hinein abgelauscht. Als Ganzes genommen wirken diese Wolkenkulissen wie eine machtvolle Folie für den übersinnlichen Vorgang der Erscheinung. Und sieht man genauer zu, verfolgt man Linie um Linie, so staunt man, mit welch einfachen Mitteln dieser unerhörte Effekt erzielt ist, und wenn irgendwo, so kann man an dieser Stelle mit Woelfflin[35]) von Dürer sagen: „. . . schon die einzelne Linie hat ihre charakteristische Form, jede ist durchprüft auf ihren Ausdruckswert und es sind die brillanten Entdeckungen seiner Jugend, den linearen Ausdruck auch für die vorübergehenden und plastisch nicht faßbaren Dinge gefunden zu haben . . ."

Während diese dampfenden Wolkenmassen fast ausschließlich durch scharf konturierte Umrißlinien gewonnen werden, — nur an einigen wenigen Säumen ist durch kurze, kräftig modellierte Striche dem Eindruck des Plastischen nachgeholfen — schiebt sich dahinter eine dunkle gleichförmige Wolkenschicht, welche sich zusammensetzt aus breiten zügigen Strichlagen, horizontal durchs Bild laufend und teils durch einfassende Konturen begrenzt, teils wirkungsvoll sich verflüchtigt, überfließt in das strahlende Weiß des Firmamentes, der leuchtenden Folie des im einsamen Wolkenraume thronenden Christus, so daß hier nicht bloß die Vorstellung des Unbegrenzten an sich erweckt wird, daß man vielmehr den geheimnisvollen Zustand des aller Erdennähe Entrücktseins wahrnehmbar empfindet! In diesem Sinne hat Franz Servaes[36]) recht, wenn er sagt: „Mir scheint dieses Blatt eine ebenso erstaunliche Schöpfung zu sein wie die berühmten vier apokalyptischen Reiter, die es an monumentaler Einfachheit vielleicht noch übertrifft."

*

2. Sterne.

In der Koberger-Bibel ist die in der matten eckigen Bewegung des Redegestus erhobene Linke Christi in symmetrischer Anordnung von 7 Sternen umgeben, welche aus einfachen sich kreuzenden Strichen gebildet sind, klein und unansehnlich, ohne auch nur im entferntesten darauf Anspruch machen zu können, irgendwie einen überirdischen visionären Eindruck hervorzurufen. Dagegen bei Dürer, welch gewaltiger Akzent auf der emphatisch mit grandioser Gebärde ausgestreckten Sternenhand! Nach allen Seiten hin senden die greifbar durchkomponierten Sterne ihre Strahlen aus, man glaubt sie aufblitzen zu sehen, ein magisches Fulgurieren um die gestrafften Finger, deren Aktion sie aufnehmen und ins Überirdische steigern, indessen der siebente Stern die Mitte der dem Beschauer zugekehrten Handfläche bedeckt. Man hat versucht, der Art, wie hier die Sterne untergebracht sind, eine besondere Deutung unterzuschieben, so Mela Escherich[37]), indem sie meint, Dürer habe hier eine chiromantisch-astrologische Symbolik in den religiösen Vorstellungskreis hereingezogen. Es erscheint mir das durchaus nicht unglaubhaft; denn abgesehen davon, daß er es an anderer Stelle ganz unzweideutig getan, haben auch andere Meister wie Burgkmair, Hans Baldung Grien, Hans Sebald Beham u. a., den Tendenzen der Zeit folgend, sich nicht gescheut, zeitgenössische Vorstellungen chiromantischer Künste, wie sie damals gang und gäbe waren, zu verwerten, und man muß sagen, daß es von Dürer durchaus kein schiefer Gedanke war, durch diesen sinn- und bedeutungsvollen Zug die Vision nach dem Symbolischen hin zu unterstreichen.

Zwar ist die äußere Form dieser sechsteiligen Sterne, aus deren Zwischenräumen noch sechs dünne Strahlen hervorblitzen, welche ihrerseits schon an der Wurzel in zwei weitere kurze Strahlen sich teilen,

im Prinzip nichts neues; denn wir finden sie in der Schedel'schen Chronik wiederholt, besonders wenn es gilt Meteore oder Kometen darzustellen, so „als gein mitternacht . . . bey tholosa" ein derartiger Wunderstern erschien [fol. 141 v°.] (vgl. die 5. Abbildung auf Tafel X), mit der verdunkelten Mondsichel und einer gewitterschwangeren Wolkenkrause im Gefolge, oder auf fol. 137 r°., 166 v°., 186 r°., 196 r°., 225 r°. und 254 r°., wo der Komet noch durch einen besonders buschigen Schweif kenntlich gemacht wird. Trotzdem steckt in diesen Sternen, welche Dürer auf den Holzstock festgebannt hat, eine ganz andere geheimnisvolle Kraft, ein Vigor, der allein dem Auge jene reale Wirklichkeit vorzutäuschen vermag; man glaubt das Funkeln und Blitzen, während die Vorbilder der Weltchronik als wesenlose Schemen niemals einen naturalistischen Eindruck hervorbringen können. Deshalb kann man, ohne den Illustratoren der Schedel'schen Chronik unrecht zu tun, sagen, es sind Dürers Sterne, die seitdem in dieser Gestalt in der deutschen Kunst fortleben.

3. Kerzenlichter.

Selbst Kleinigkeiten, wie die von den 7 Kerzen erzeugten Lichtflammen sind mit einer bis dahin ungeahnten Naturtreue nachgebildet. Jeder Lichtschimmer ist individuell behandelt, keiner gleicht dem anderen. Man vermeint es zu sehen, das unruhige Zucken und Flackern der kleinen Lichter, das Abtropfen des Wachses an der Kerze herab; man spürt es, wie die Flamme der äußersten linken Kerze ein lichter Windhauch trifft.

Von all dem auf dem Vorbilde der Köln-Nürnberger-Bibel nichts! Schmucklose gotische Leuchter, die darüber in Zweifel lassen, ob sie überhaupt Kerzen tragen; denn was wir hier zu sehen bekommen, kann

ebensogut nur die Metallspitzen bedeuten, auf welche die Kerzen aufgesteckt werden, ganz zu schweigen von irgendwelchem auch nur andeutungsweisen Aufleuchten eines Lichtschimmers. Das sind Probleme, an die man sich in der Graphik vor Dürer nicht heranwagt, und die, um gerecht zu sein, auch nicht in den Rahmen der einfachen Buchillustration gehören.

Und doch — einer darf hier nicht vergessen werden: Martin Schongauer! Denn in seinem „Marientod" (B. 33, Lehrs XXX/XXXI) finden wir das Modell zu diesem Dürer'schen Leuchter, sehen wir sogar schon die flackernde Kerze, das abtröpfelnde Wachs. Schongauer — wir wissen ja, welch tiefen und bestimmenden Einfluß seine Kunst auf Dürer ausgeübt — hatte dieses Motiv der flackernden Kerze den naturalistischen Niederländern abgelauscht, und sichtlich auf diesem Umweg fand es Eingang in das Holzschnittwerk Dürers. Hier zeigt es sich so recht, mit welcher Sorgfalt und Liebe er das Kupferstichwerk des oberrheinischen Meisters studiert, man möchte fast sagen — auswendig gelernt hat. Doch nicht um sklavisch nachzuformen, was er geschaut! Er verarbeitet es in seinem Inneren, nachdem er es sich ganz zu eigen gemacht hat, und es vollzieht sich nun jener Prozeß, von dem schon eingangs die Rede war: Mit starker, sicherer Hand wird etwas durchaus Eigenes, Neues und Kühnes aus diesen von seiner Seele aufgesaugten Formen und Erscheinungen, und wir können es im Geiste förmlich miterleben, welch tiefe schaffende Kräfte hier mit am Werke waren.

4 Flammende Augen.

„... und seine Augen waren wie eine Feuerflamme!" besagt der Text der Apokalypse. Augen, die wie Feuerflammen leuchten sollen, graphisch darzustellen, ist ein Problem, das dem zeichnenden Künstler

ganz außerordentliche Schwierigkeiten zumutet. Der Künstler der Koberger-Bibel hat sich analog dem obigem Thema überhaupt nicht daran gewagt, er hat bei seiner Interpretation von vornherein darauf verzichtet, diese Textstelle auch nur anzudeuten. Ein Dürer konnte und durfte natürlich einem derart wirkungsvollen Moment nicht aus dem Wege gehen, ja man spürt es ordentlich, daß die Lösung einer solch diffizilen Aufgabe ihn in besonderem Maße gereizt hat. Zwei mächtige Lohen sind es — jedoch durchaus in der richtigen Proportion zum Kopf —, die dicht an der Wurzel der Augenbrauen sitzend, zum Teil noch etwas an die unteren Augenlider heranreichend, züngelnd nach beiden Seiten hin ausschlagen, während das mächtige gekräuselte Haupt- und Barthaar ihre Bewegung aufs wirkungsvollste aufnimmt und unterstützt.

Wenn man nun auch nicht sagen kann, daß die restlose Bewältigung dieser Erscheinung ihm geglückt ist, so zeigt doch die Art und Weise, wie Dürer überhaupt das Problem zu packen suchte, wie machtvoll er die Augen zwischen den nach außen lodernden Flammen herausblicken läßt, ohne daß durch die sehr realistische Wiedergabe der Lichtbündel die Figur des bärtigen Heilandes leidet — ich muß hier Thausing[38]) direkt widersprechen —, wie er dies einzelne Motiv als untergeordnet in die Gesamtkomposition hineinverwoben hat, die ganze erstaunliche Kraft seiner Stilisierungskunst, die getragen und bestimmt wird von jenem feinfühligen, Dürer so ganz besonders eigenem Formempfinden für den Holzschnitt.

5. Nimbus.

Der Nimbus und seine Verwendung spielt bei Dürer eine so eigenartige Rolle, daß es sich entschieden verlohnt, an der Stelle, wo in unserer Untersuchung zum ersten Male davon die Rede ist, etwas länger zu verweilen und zunächst einmal einen orientierenden Blick auf das

gesamte Oeuvre Dürers zu werfen, um dabei einige ganz interessante Wahrnehmungen zu machen, die gerade nach der formalen Seite hin für eine Reihe zweifelhafter und unechter „Dürer" recht gravierend sind. Es ist nämlich direkt auffallend, wie sparsam Dürer mit dem Gebrauch von Nimben umgegangen ist. Die großen goldenen Scheiben, die einfachen und doppelten Goldreifen, wie sie im ausgehenden Mittelalter noch sehr im Schwange waren, finden wir auf den unbestritten echten Werken Dürers überhaupt nicht (mit Ausnahme des einen Holzschnittes von 1510: Das Schweißtuch der Veronika, B. 38). Schon dieser eine Umstand hätte diejenigen, welche die in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden befindliche Bilderreihe, bekannt unter dem Namen „die 7 Schmerzen Mariä", auch heute noch für Dürer reklamieren wollen, stutzig machen müssen[39]). Eine derartige Häufung des Scheibennimbus wie speziell bei der Szene „Christus am Kreuz", wo jede der anwesenden Personen ihren Heiligenschein abbekommt, ist so undürerisch, daß das wenige, was für Dürer sprechen könnte, zurücktreten muß.

Schon Suida[40]) hat auf die im 15. Jahrhundert von den Niederlanden ausgehende Vermenschlichung in den Heiligendarstellungen hingewiesen, der sich zwar die Nürnberger Meister im allgemeinen nicht anschlossen, da sie bei religiösen Darstellungen zunächst es noch vermeiden wollten, den letzten Schritt in den Naturalismus zu tun und auch den Heiligenschein zu opfern. Allein Dürer hat es eben auch hier gewagt, alles in das unmittelbar Natürliche umzusetzen.

Aber dies ist selbstverständlich auch nur cum grano salis zu nehmen, denn für die göttlichen Personen hat Dürer durchgehends den Nimbus beibehalten, wenn er auch, wie wir gleich sehen werden, mit den überlieferten Ausdrucksformeln gebrochen hat. Für die Gottesgestalt der ersten Vision der Apokalypse schuf er eine dreistrahlige Glorie, die in

Form leuchtender Radienbündel spitze Strahlen nach drei Seiten hin aussendet. Manche glauben darin eine Anspielung auf die Kreuzform sehen zu müssen, manche wieder auf die Trinität. Eine Scheibe oder ein Goldreif wäre bei dem ganzen Habitus des Dürer'schen Blattes ein Unding, während das Zuckende der Strahlenbündel auf die machtvolle Bewegung, die durch das Ganze geht, bedeutungsvoll antwortet.

Das Phänomen als solches kann in seiner ausgereiften Erscheinungsform und geklärten Artikulation, wie es hier vor unser Auge tritt, natürlich nicht plötzlich vom Himmel gefallen sein. Zumal für den Holzschnitt handelt es sich durchaus um etwas Ungewöhnliches, das förmlich dazu zwingt, nach Analogien Umschau zu halten.

Der Kern, dem diese Erscheinung entsprungen, dürfte wohl unzweifelhaft in der altdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts liegen, vielleicht bei jenem „oberrheinischen Meister um 1430", man denke an den Christusknaben seiner „Maria mit den Erdbeeren" — oder aber auch bei den alten Niederländern; ich nenne hier nur Hubert van Eyck's Maria des Genter Altares, die Anbetung des Jacques Daret oder die des Rogier van der Weyden im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum.

Sehr zielbewußt und mit großem Geschick wurde Motiv und Form vom Kupferstich aufgenommen, der schon seiner Natur nach gegenüber dem Holzschnitt die schwierigeren Probleme aufsucht. Im Kupferstich sind denn auch die ersten Entwicklungsstadien des in graphische Ausdrucksformen gegossenen Dreistrahlennimbus gut zu verfolgen. Vor allem muß hier der Meister „E. S." genannt werden, der dieses Motiv schon mit einer ganz erstaunlichen Intensität zu packen wußte, und dann als verbindendes Zwischenglied zu Dürer, wiederum Martin Schongauer, der vielleicht am prägnantesten jene Vorstufen zeigt, die zu Dürers analoger Glorienbildung im Holzschnitt hingeführt haben.

Es sind das die Stiche: „Christus in der Vorhölle“ (B. 19, Lehrs XVIII) und „Die Auferstehung“ (B. 20, Lehrs XIX). Die Lichtbündel zeigen hier bei ihren Expansionsstellen hinter dem Haupt noch eine gewisse räumliche Distanz, es entstehen zwei beträchtliche Lücken zwischen den drei Büscheln, es steckt noch etwas Schüchternes und Tastendes in ihrem Divergieren. Ganz anders schon der gewaltige und ausdrucksvolle Strahlenkranz um Gottvater auf dem Bild von der „Verkündigung“ (B. 3, Lehrs II), das zu den späten und köstlichsten Stichen Schongauers gehört. Hier liegen die direkten Prämissen zu den machtvollen, faszinierenden Strahlenglorien Dürers, hier sind diese in Technik wie Ausdruck vorbereitet.

Auch dieser selbst versuchte sich an der Lösung solch subtiler Aufgaben zuerst auf der Kupferplatte „mit dem Reichtum, der Feinheit, der Bestimmtheit der metallischen Linien“[41]) und zwar auf dem um 1495 zu datierenden Stich der „Madonna mit der Heuschrecke“ (B. 44). Dort finden wir jenen dreistrahligen Nimbus über dem Haupte des in Wolken thronenden Gottesvaters und haben damit die letzte Stufe erklommen, die uns dann unmittelbar zu unserem Ausgangspunkt, zur Apokalypse, hinführt.

Daß aber auch diese Art Glorien für Dürer nichts anderes als ein Übergangsstadium bedeuten, bis ihm seine mehr auf das Tonige gestellte Ausdruckskunst, wiederum auf dem Umweg über den Kupferstich, jene leuchtenden, blitzenden Glorienlichter, als große Helligkeiten erscheinend auf dunklem Grunde, finden läßt, zeigen uns die Nimben, wie wir sie von 1509 an regelmäßig antreffen, so zunächst in der „kleinen Kupferstichpassion“ (B. 31, dann in der „Holzschnittpassion“ (B. 22, 24, 45, 46, 48, 49, 52), im „Marienleben“ (B. 94) und vor allem in der „großen Holzschnittpassion“ (B. 5, 14, 15), Höhepunkte von grandioser Steigerung

und faszinierender Eindruckskraft in der Behandlung effektvoller Lichtkontraste.

Die Gottesgestalt der Koberger-Bibel ist mit einem Scheibennimbus ausgestattet, jedoch nicht in dem gewöhnlichen Typ. Um das Haupt herum zeigen sich in vier Gruppen zusammengefaßt und mit Ornamenten dazwischen, offensichtlich stilisierten Lilien, wie sie aus der christlichen Archäologie bekannt sind, deutliche Ansätze von Strahlenbündeln, aus einfachen kurzen Strichlagen gewonnen, die beinahe wie eine Vorahnung zu Dürers gewaltigem Strahlennimbus anmuten.

Göttliche Personen, besonders der Erlöser bekommen in der mittelalterlichen Kunst zwar mit Vorliebe diese dekorierte Glorie; allein es gibt innerhalb dieser Dekoration zahllose Nuancen und Schattierungen bei den verschiedenen Schulen, so daß bei näherem Nachgehen auf Grund der einzelnen Varianten sich ziemlich sichere Kriterien aufstellen lassen dürften, ob wir es mit einem schwäbisch-alemannischen Kunstwerk oder mit einem fränkischen oder einem rheinischen zu tun haben.

Diesen Nimbustyp finden wir nun wieder auf Arbeiten des von fränkischer Kunst beeinflußten Hauptmeisters der Ulmer Schule Bartholomäus Zeitblom, vor allem aber bei Michel Wolgemut, so z. B. in der Schedel'schen Chronik — Titelblatt, Erschaffung Adams und Evas (fol. 6 r°. und 6 v°.)[42]), drei Szenen aus dem Leben Christi (fol. 95 v°.), die große Salvatordarstellung mit den Aposteln (fol. 101 v°.)[43]) und das jüngste Gericht (fol. 262 r°.)[44]) —, ferner im Schatzbehalter auf der 26., 34., 35., 39. bis 42. Figur und den meisten anderen Passionsblättern[45]), aber auch auf einem Wolgemut'schen Tafelbild, dem berühmten Hofer-Altar in der Münchener Pinakothek (Emaus-Szene und Auferstehung).

Ich hege zwar keinen Zweifel, daß ich bei Skeptikern Widerspruch finden werde, kann es mir aber doch nicht versagen, aus der Koinzidenz

*

dieser Tatsache einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für die schon eingangs ausgesprochene Annahme zu folgern, den Künstler der Holzschnittbilder zur Apokalypse der Köln-Nürnberger-Bibel in der Person von Dürers Lehrmeister suchen zu dürfen. Und wenn ich nun noch hinzufüge, daß dieser hier genauer fixierte Glorientyp in seiner spezialisierten Form mit verblüffender Ähnlichkeit auf den schon oben erwähnten Dresdener Tafeln „der 7 Schmerzen Mariä" wiederkehrt, auf welchen nach meinem Dafürhalten auch sonst noch manches mehr auf den Lehrmeister Wolgemut als auf seinen größeren Schüler Dürer weist, so eröffnet sich damit der Forschung eine höchst interessante Perspektive, die unstreitig mehr für sich haben dürfte, als die bekannte Röttinger'sche Wechtlin-Hypothese[46]).

6. Regenbogen.

Für das äußerst schwierige Problem des doppelten Regenbogens, auf dem der Erlöser thront, eine glückliche oder gar endgültige Lösung zu finden, bei der man der wirksamen Unterstützung der Farbe völlig entraten könnte, ist Dürer nicht geglückt. Die durch kurze Parallelschraffuren angedeutete Zusammenfassung zu einer kompakten Masse und anderseits das Sichverlieren hinter den aufdampfenden Wolkenmassen, bildet zwar einen gewaltigen Fortschritt gegenüber der Komposition der Koberger-Bibel, wo die beiden Halbkreise nach dem bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes beliebten Schema zusammenhanglos in der Luft schweben; denn der Vorgang des Sitzens und das Aufstehen der Füße wie das Aufliegen der Faltendraperien des Mantels erhalten dadurch eine gewisse Konsistenz. Allein es bleibt trotzdem etwas Unbefriedigendes zurück: Das flüchtige Phantom eines glitzernden Regenbogens verlangt eben zu stark nach Farbe, um allein durch die dem jungen Dürer zu Gebote stehenden linearen Ausdrucksmittel naturgetreu veranschaulicht werden zu können. Die eigentliche Illusion fehlt vollständig.

Wenn wir uns noch umtun, nach welchem Rezept man von anderer Seite diese Erscheinung zu fassen gesucht hat, so stoßen wir immer wieder auf einen ganz bestimmten dreiteiligen, auf Polychromie berechneten Typ, der zum Teil durch quer gelagerte Schraffierungen verstärkt und nuanciert wird, wie z. B. auf fol. [51 r°. der Weltchronik, wo es galt, einen großen „regenpogê" darzustellen, „das die menschen mayneten das des end der werlt komen wer", und in einer unserer Situation analogen Szene des „jüngsten Gerichtes" auf fol. 262r°., von Stadler[47]) dem Pleydenwurff zugesprochen, alles Darstellungen, die im Prinzip kaum auf einem recht viel höheren Niveau stehen als die der Koberger-Bibel.

II. Das Martyrium des hl. Johannes [B. 61]. (Vgl. Tafel I.)

Feuerflammen.

Ich habe die erste Vision der Apokalypse vorweg genommen, weil gerade dieser Holzschnitt auf dem Gebiet der atmosphärischen und Licht-Phänomene mit das Bedeutendste bringt, was Dürer in dieser Hinsicht uns Neues, noch nicht Dagewesenes zu sagen hat.

Das erste Blatt: das Martyrium Johannes im Ölkessel, zeigt uns nun, mit welch gewaltigen Linien Dürers Griffel lodernde Feuerflammen zu meistern wußte. Man glaubt die ganze unerträgliche Hitze der Glut zu spüren, das Prasseln und Knistern des Feuers wahrzunehmen, das jähe Auseinanderfahren der Flammen, durch die Kraft des Blasebalges angefacht; man sieht es, wie sie mit furchtbarer Vehemenz gegen den Kessel aufzüngeln, um in wilder Lohe dahinter empor zu lodern.

Dürers Vorgänger gehen zwar bei der Darstellung analoger Erscheinungen formell mit denselben Ausdrucksmitteln zu Werke; allein in der Koberger-Bibel z. B. ist der eigentliche Feuerherd, den Dürer ab-

sichtlich und mit voller Betonung ganz in den Vordergrund stellt, von den anfeuernden Henkersknechten nahezu vollständig verdeckt; nur fünf feurige Zungen schlängeln sich matt an der Kesselwand empor, und erst ein blutig rotes Kolorit vermag einigermaßen die beabsichtigte Illusion vorzutäuschen; und bedenkt man noch den satten Farbenton, den Dürer durch seine wirkungsvollen Schraffuren erzielt, so darf die Fülle individuellen Lebens, die diesem Feuerherd eingehaucht ist, geradezu als Schulbeispiel betrachtet werden, an dem seine Kunst in der Steigerung der Dynamik gemessen werden kann. Auch die Darstellung der Weltchronik von „Johannes im oele" (fol. 108 v°.) verdient beigezogen zu werden, nach Stadler[48]) von Wolgemut, als weiterer Beleg dafür, wie unbeholfen und anspruchslos man vor Dürer an Phänomene wie züngelnde Flammen herangetreten ist. Dasselbe gilt von fol. 55 v°.: „Die drei Knaben im Feuerofen", fol. 92 v°.: „Brand der Bibliothek in Alexandria" (vgl. die 3. Abbildung auf Tafel X) und fol. 189 r°.: „großer fewriger palck oder tram am himel gesehen", — Szenen, in welchen die feurigen Erscheinungen ebenso graphisch dargestellt werden wie etwa kunstlose Haarsträhnen, die, vom Winde leicht bewegt, etwas in Unordnung gekommen sind. Realistischer dagegen in den Formen und etwas glaubwürdiger sind die Feuerflammen auf fol. 220 v°.: „Verbrennung der Juden", mit den Wiederholungen desselben Klischees auf fol. 230 r°. und 257 v°., sowie auf fol. 262 r°.: „das jüngste Gericht", von Stadler[49]) dem Pleydenwurff zugesprochen. Mit den verwandten Darstellungen im Schatzbehalter auf der 5. und 78. Figur verhält es sich auch nicht anders; besonders hervorgehoben seien nur auf der 7. Figur der auf Wolken einherfahrende feurige Wagen mit Gottvater, die beiden Feueropfer auf der 18. und 20. Figur, und vor allem die von einem Blasebalg angefachten Feuerflammen auf der 82. Figur, als evidente Parallele

zu unserer Szene und zugleich gewissermaßen als Vorstufe dazu. Jedenfalls dürfte kaum ein Zweifel bestehen darüber, daß Dürer sich diese Darstellungen, ehe er sich an die Komposition seiner apokalyptischen Bilder gemacht hat, recht gründlich angesehen und studiert hat, um das für seine Zwecke Geeignete aufzugreifen und nach seiner Art zu verwerten.

III. Die zweite Vision.

Die 24 Ältesten, oder Johannes erhält die Weisung gen Himmel.

[B. 63.] (Vgl. Tafel III.)

Das zweite Blatt der Apokalypse: die Vision mit den 24 Ältesten, kompliziert die Darstellung atmosphärischer Erscheinungen mit Lichtphänomenen in einer derartigen Weise, daß der Künstler der Koberger-Bibel von vornherein darauf verzichtete, mit seinen primitiven Ausdrucksmitteln sich an die Komposition dieser Szene zu wagen. Es bedurfte der ganzen Kunst des jugendlichen Dürer und der außerordentlichen Potenzen seines breit malenden Linienstiles, um das für eine bildliche Wiedergabe scheinbar ganz Unmögliche bewältigen, dieses jeglicher sinnlichen Darstellung bare Gedankenbild zu einer realen Erscheinung bringen zu können.

Die gewaltigen Pforten des Himmels öffnen sich in ihrer ganzen Breite, und daraus bricht, wie von Fesseln befreit, ein Meer von brodelndem Gewölk hervor, von wild zuckenden Feuer- und Blitzesflammen, durch den Sturmesatem blasender Windsköpfe[50]) zu heftiger Bewegung aufgepeitscht. Die Konzeption dieser grandiosen Symphonie turbulenter Erscheinungen ist so suggestiv, daß man den himmlischen Vorgang mitzuerleben glaubt. Erst hinter dem Ring der 24 Ältesten kommt das Lodern und Wogen zur Ruhe, und aus einer dunklen Wolkenschicht löst

sich in strahlendem Lichtglanz, in ganz leichtem Flimmern bewegt, eine Aureole, in deren Mitte Gottvater thront, auf dem Schoß das Buch mit den sieben Siegeln. Auf der oberen Hälfte der Glanzaureole förmlich aufgesteckt, sieben flammende Lampen in steigender Größe, deren Lichtschein wesensverwandt ist dem der Kerzen, welche wir bei der ersten Vision kennen gelernt haben. Hans Holbein erschienen sie so beachtenswert, daß er sie für die Darstellung dieser Szene in seiner Illustration des „neuen Testamentes", gedruckt bei Thomas Wolff in Basel 1523[51]), getreulich kopiert hat.

Gottvater trägt denselben Strahlennimbus wie auf der ersten Vision, während die Feuerflammen effektvolle Steigerungen bringen, mannigfaltige, differenzierte Modulationen gegenüber den Erscheinungsformen, wie sie auf B. 61 zu sehen sind, ungefähr in der Art von Variationen über das dort angeschlagene Thema. Ebenso die Wolkenmassen. Teils durch die gedrängte Situation in ihrem Expansionsbestreben noch behemmt und dicht zusammengeballt, teils im Moment des Entfesseltseins mit elementarer Wucht in den Vordergrund stoßend, und wie wilde Wellenkämme sich überschlagend, bringen sie gegenüber den gelösteren Formen von B. 62 viel Neues und Apartes, besonders in jenem eigenartig gekräuseltem Wolkenmotiv, das nischenartig den knienden Johannes aufnimmt. Unschwer läßt sich hier das Vorbild erkennen: Es ist jene bekannte Wolkenkrause der alten Kunst, von der schon oben die Rede war. Was aber hat Dürer aus diesem ungefügen, stilisierten Gebilde gemacht! Er löst die erstarrten Formen auf in ein stark bewegtes düsteres Wolkengekröse, das Unnatürliche, gewaltsam Konstruierte macht einer freieren naturalistischen Bewegung Platz. Dahinter dann als Folie die Ausläufer einer düsteren Wolkenbank, sich im Äther verlierend, in Verbindung mit dem unruhigen Wolkensaum, ein um so stärkerer Kontrast zu dem Fried-

lichen, Stillen der anmutigen deutschen Landschaft, die, übergossen mit dem ganzen Zauber eines von Sonnenstrahlen durchwärmten Gefildes, zu Füßen des himmlischen Vorganges sich ausbreitet.

Martin Schongauer war es wiederum, der bei diesem Auflösen von leblosen stilisierten Wolkenungeheuern Dürer die Wege gezeigt hat, in welcher Weise und mit welchen Mitteln eine Lösung dieses Problems anzufassen wäre; ich möchte fast sagen, er hat ihm die Hand dabei geführt. Es ist jener feine Kupferstich: „Die Taufe Christi im Jordan" [B. 8, Lehrs VII], an den ich denke. (Vgl. die 3. Abbildung auf Tafel XI.)

Schon wieder ist es also der vornehme und formenreiche Kupferstich, der für den schwerfälligeren und derberen Holzschnitt ein neues Motiv abgeben muß, und es ist kein Zufall, sondern eine außerordentlich charakteristische Tatsache, daß Dürer gerade in dieser subtileren Technik jene essentiellen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten aufsuchte, die seinem linearen Holzschnittstil neue Ausdruckswerte, höhere künstlerische Potenzen zuführen sollten.

Ich bin sicher, daß hierin mit die Ursache liegt, weshalb diese großen Holzschnitte der Apokalypse so verblüffend, so ganz neu und für den Augenblick wie etwas überhaupt noch nie Dagewesenes wirken. Für den Holzschnitt war diese Formensprache auch etwas bis dahin ganz Unerhörtes, nicht aber für den Kupferstich. Richtig eindringen in Geist und Wesen dieser Holzschnittkunst Dürers wird also erst derjenige, der sich darüber völlig Rechenschaft gegeben hat, wieviel gerade Dürers Holzschnitt dem Kupferstich verdankt, ohne daß jedoch diese Verschmelzung, dieser Amalgamierungsprozeß, der dem Holzschnitt innewohnenden urwüchsigen, gesunden und derben Kraft ans Lebensmark gehen, seiner ureigentlichen Werte berauben würde; im Gegenteil: Dieses Zuleiten neuer

schaffender Säfte trägt überhaupt erst die Prämissen in sich zur Geburtsstunde jenes genialen Kunstwerkes, als welches wir den Holzschnittzyklus zur Apokalypse erkennen.

IV. Die dritte Vision.

Die vier apokalyptischen Reiter. [B. 64.] (Vgl. Tafel IV.)

Die Himmelsglorie ist verschwunden. Die Elemente sind entfesselt. Dicht auf den Versen der verderbenbringenden Reiter braust ein Gewittersturm einher, das Wetter des Himmels bricht herein, das die Lande vernichtet. In dem unaufhaltsamen Vorschieben der pechschwarzen Wolkenwand, jäh aufgehellt durch eine steil ansteigende grelle Wolkensäule, die gigantischen Staubmassen gleicht, von den Hufen der Rosse emporgewirbelt, spiegelt sich das ganze unsagbare Grauen des unabwendbaren Unterganges, und um den Schrecken voll zu machen, brechen aus der äußersten oberen Ecke gleich spitzen Schwertern vernichtende Blitze hervor. Der jüngste Tag scheint angebrochen.

Eine Darstellung der apokalyptischen Reiter unter völligem Verzicht auf die begleitenden angsteinflößenden Naturerscheinungen müßte den größten Teil seiner Wirkung einbüßen; und in der Tat, wenn wir uns die Nacht und Schrecken verbreitende schwarze Wolkenwand, den beängstigenden Wolkenaufruhr, die zuckenden Blitze hinwegdenken, — die unheimlichen Reiter, selbst der stier blickende Tod auf seinem Klepper würden an Grauen verlieren, ja man könnte kaum mehr das Entsetzen der zu Boden stürzenden Menge begreifen.

Ein Blick auf den Holzschnitt der Koberger-Bibel gibt mir recht. Der Künstler hat hier auf die Mitwirkung dieser elementaren Ereignisse verzichtet, und das Ganze — von den übrigen in der Primitivität der

Ausdrucksmittel begründeten Mängeln völlig abgesehen — verpufft ganz und gar wirkungslos. Dürer mit seinem feinen Künstlerinstinkt hat dies offensichtlich besonders stark empfunden, und so hat ihm auch seine künstlerische Sprache jenen großen dramatischen Akzent finden lassen, der in Gestalt eines ungeheuren Unwetters der dritten Vision ihren bedeutsamen Hintergrund gibt.

Wie gleichgültig und matt in seiner Schematisierung nimmt sich dagegen das für „sintfluß" und Gewitter stereotyp wiederkehrende Ulischee der Schedel'schen Chronik aus (fol. 29 r°., 82 v°., 149 v°., 151 r°., 171 r°., 198 r°.), oder die Darstellung der „Bekehrung Pauli" (fol. 103 v°.) und des „Antichristes" (fol. 259 r°.), die erstere von Stadler[52]) dem Wolgemut, die zweite dem Pleydenwurff zugesprochen.

Zu einem Bewegungsmotiv von suggestiver Kraft und grandioser Wirkung verbindet sich der wilde Aufruhr in den Wolkenrändern mit den emporflatternden Gewändern, Satteldecken und Roßschweifen; besondere Beachtung verdient dabei, wie Dürer die krausen Wolken über der Satteldecke des die Wage schwingenden Reiters, die wir aus B. 63 kennen, dem gesamten Bewegungsmotiv koordiniert und in Effekt dienstbar macht, während die dampfende Wolkensäule aus B. 62 durch das Turbulente in den Rändern und durch die partielle Häufung starker Querschraffuren eine gewaltige Steigerung im Ausdruck erfahren hat, ebenso wie die dunkle Wolkenschicht des gleichen Blattes durch dickeres Auftragen, durch dichtere Intervalle der breiten Horizontallinien, hinter dem Tod noch besonders durch Diagonallinien verstärkt, sich ins Pechschwarze verdichtet.

Auch hier stoßen wir auf eine Reminiszenz aus dem Kupferstichwerk Schongauers. Auf dem großen Hauptblatt dieses Meisters, der grandiosen „Kreuztragung" (B. 21, Lehrs XX), schiebt sich hinter dem

*

Berge Golgatha, auf den der Zug zugeht, eine undurchdringliche, gleichmäßig schwarze schwere Wolkenwand vor, gleich einer düsteren Vorahnung jener großen unmittelbar bevorstehenden Leidenstragödie. In ihren Ausläufern gegen die Mitte des Prospektes zu verliert sich die dunkle Schicht in lichteres, gekräuseltes Gewölk und duftige Streifen, während über Jerusalem noch das helle Firmament erstrahlt. Diese Darstellung gibt in der Behandlung der Naturphänomene für unsere Szene, speziell in ihrer oberen Hälfte, außerordentlich viel Verwandtes. Die koindizierenden Momente sind so in die Augen springend, daß es mit diesem Hinweis allein sein Bewenden haben mag.

Neu sind bei unserem Holzschnitt die spitzen Schwertern ähnlichen Blitze, die durch die ausgesprochene Diagonalrichtung das durch das ganze Bild gehende Bewegungsmotiv, das atemraubende Nachvorwärtsjagen, so wirkungsvoll unterstützen.

Aus dem Gesagten erhellt, daß gerade diese Komposition, der sich mit ihrer Summe genialer Gedanken in der deutschen Kunst kaum etwas ähnliches zur Seite stellen läßt, für unsere Untersuchung von ganz besonderem Werte ist, und deshalb sei es uns auch gestattet, einmal einen vergleichenden Blick nach vorwärts zu werfen, auf einen Zeitgenossen und Epigonen Dürers, auf Hans Burgkmair, in welcher Weise dieser Künstler das gleiche Thema in der von ihm illustrierten Ausgabe des Neuen Testamentes, erschienen in Augsburg bei Silvan Otmar 1523, im Sinne der uns hier besonders interessierenden Probleme gestaltet hat. Welch „Weltenferner Abstand von den Dürerschen Visionen"! „Von dem großen Sturm der Dürerschen Bilder ist nur ein barockes, dekoratives Wellengekräusel geblieben", sagt Worringer[53]), in dem er mit Recht „dieses Versiegen jeder großen Anschauungskraft" als den Tribut hinstellt, den das „dekorative Geschick der deutschen Renaissance bezahlen mußte".

Im übrigen verweise ich auf die schon genannte treffliche Studie A. v. Oechelhaeusers[54]), wo so ziemlich alle Darstellungen dieser dritten Vision zur Vergleichung beigebracht werden, so daß derjenige, den es gelüstet, die hier angestellten Spezialuntersuchungen in noch größerem Umkreise zu verfolgen, an der Hand von elf für diesen Zweck ausreichenden Holzschnitt-Reproduktionen, auch ohne daß Oechelhaeuser selbst auf die so wichtigen Phänomene in Luft und Licht eingegangen ist, zu recht guten Resultaten kommen kann.

V. Die vierte Vision.

Eröffnung des fünften und sechsten Siegels. [V. 65.] (Vgl. Tafel V.)

Der große Tag des göttlichen Strafgerichtes ist hereingebrochen mit seinem schauerlichen Vorspiel im Himmel, wo an die nach Rache schreienden Märtyrer des Glaubens unter Vertröstung auf die kommende Stunde weiße Gewänder verteilt werden — also wie schon öfters zwei Szenen zu einer Komposition zusammengenommen, wodurch, wie Thausing[55]) mit Recht bemerkt, Stoff und Tendenz nur zu leicht über die künstlerische Vollendung obsiegen. Und in der Tat, wenn man von der einen grandiosen Hauptfigur, der am Boden kauernden Frau, absieht, so steht das Blatt trotz bedeutender Einzelerfindungen hinter den übrigen an Qualität und Wirkung wesentlich zurück.

Diese bedeutenden Einzelerfindungen erstrecken sich nun aber der Hauptsache nach auf Dinge, die für unsere Untersuchungen wichtig sind, so daß in diesem Sinne die Ausbeute für unsere Zwecke im umgekehrten Verhältnis zum künstlerischen Gesamtcharakter des Bildes steht.

Die räumliche Trennung des himmlischen Vorganges geschieht in durchaus natürlicher und sinngemäßer Weise durch schmale sich heftig

kräuselnde Wolkensäume, Gebilde, wie wir sie in ähnlicher Konstellation schon gesehen und besprochen haben. Aus deren Mitte lösen sich dann, nach beiden Seiten auseinander gehend wie ein Vorhang, zwei stark aufquellende Wolkenzüge, welche die dreifache Aufgabe haben, Raum zu schaffen für den grandiosen Sternenfall, die beiden Himmelskörper, Sonne und Mond, denen auf diesem Bilde eine eindrucksvolle Rolle zugedacht ist, wirksam zu separieren, und vor allem um eine motivierte vermittelnde Überleitung zwischen den beiden verschiedenen Geschehnissen, dem himmlischen Vorgang und der irdischen Schreckensszene, herbeizuführen.

Sonne und Mond sind nach mittelalterlicher Weise mit menschlichen Gesichtern ausgestattet. Wie schon Knackfuß[56]) bemerkt hat, entspricht diese Darstellungsweise sonst dem Wesen Dürers durchaus nicht, und zweifellos hätte Dürer auch damit gebrochen, wenn sein Linienstil für den ganz auf Schwarz-Weiß-Wirkung angewiesenen Holzschnitt die in diesem Falle notwendigen Ausdrucksmittel ihm an die Hand gegeben hätte. Die Textstelle besagt ausdrücklich: „ . . . die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack, und der Mond ward wie Blut!" Eine einigermaßen richtige Interpretierung für den Graphiker also nahezu ein Ding der Unmöglichkeit; und so dürfte Dürer im Gefühl der Aussichtslosigkeit, ein so kompliziertes Problem ohne Polychromie zu lösen, sich zu dem einzig denkbaren Ausweg entschlossen haben, für die im Texte genannte schwarze und blutige Farbe gleichsam als materialistisches Surrogat die Vermenschlichung der Himmelslichter, wie sie in der mittelalterlichen Kunst bisher üblich war, beizubehalten. Er begnügte sich aber nicht mit einem simplen Anthropomorphisieren, vielmehr versuchte er — und darin zeigt sich das Geniale und Schöpferische seiner Phantasie — in den Ausdruck dieser auf den Erdenjammer herniederblickenden Gesichter

jenes Grauen und Entsetzen hineinzulegen, wie im reflektierenden Sinn die transzendentale Vorstellung eines blutigen Mondes, einer sich verdunkelnden Sonne in der ob dieser elementaren Ereignisse von Angst und Furcht erfüllten menschlichen Phantasie sich wiederspiegeln würde.

Die Sonne, wie sie Dürer für diese Darstellung gebildet hat, setzt sich — um nun auch auf das Formale zu sprechen zu kommen — aus zwei Schichten zusammen, die vordere mit dem flammenden rein frontal gegebenen Antlitz, stark bewegte Feuerzungen nach allen Seiten hin aussendend, während die rückwärtige Schicht aus ungleich langen, spitzen Strahlen geformt ist, in ihrer Häufung gegen den mittleren Ausgangspunkt zu ziemlich dunkel gehalten, um dadurch die Impression des Schwarzwerdens hervorzurufen.

Derartige Himmelskörper mit Menschenantlitzen finden sich im Holzschnitt vor Dürer wiederholt; ich glaube aber nicht irre zu gehen, wenn ich behaupte, daß für diese Dastellung Dürer ein spezielles Vorbild vor Augen gehabt habe, nämlich wiederum einen Holzschnitt der Weltchronik auf fol. 76r°. (vgl. die 6. Abbildung auf Tafel X) mit der Wiederholung auf fol. 157r°., wo der Vorgang einer Sonnenfinsternis veranschaulicht werden soll, das heißt: der Moment, wo der Mond vor die Sonne tritt; nur mit dem Unterschied, daß dann daraus bei Dürer, obwohl er sogar bestimmte Details genau verwertet, durch die individualisierende Kraft seiner Formensprache, durch die glänzende Ausbeutung aller Mittel, welche seine Holzschnittechnik ihm zu Gebote stellt, etwas ungleich Lebensvolleres, Fesselnderes und Glaubwürdigeres geworden ist. Bei dem älteren Holzschnitt sind die Konturen des Gesichtes noch durch eine scharf sich abhebende Linie umrissen, bei Dürer dagegen setzt eine ebenso einfache, wie wohlerwogene artistische Operation in der Strichführung ein, die sich in individuell behandelten Lagen

kurzer Quer- und Gegenstriche ausspricht. Diese sind nun nicht bloß für die Modulation der Kopfform ausschlaggebend, für das Herausholen einer gewissen Plastizität, vor allem gelingt es ihm dadurch, den Übergang vom Körperlichen des Menschenkopfes zur züngelnden Flamme zu vermitteln, das schwer Assimilierbare der einzelnen Teile dieses Gebildes aufzuheben und zu einem wirkungsvollen Ganzen zu verschmelzen. Auch für diese feine Nuance gibt es eine Vorstufe zu dem Stadium jener hohen Vollendung, wie sie uns Dürer gebracht hat. Auf fol. 92 v°. (vgl. die 2. Abbildung auf Tafel X) und 203 v°. der Weltchronik sind bereits durch leichtes Schraffieren derartige Versuche unternommen worden, ebenso auch im Schatzbehalter auf der 5. Figur (untergehende Sonne), und auf der 45. und 51. Figur (Sonne und Halbmond zusammen), Darstellungen, die sämtliche so ziemlich auf dem gleichen Niveau stehen.

Die stark gekrümmte Mondsichel, in ihrer Mittellinie durch Querschraffuren sich nach innen abstufend, birgt in der Innenseite ein markantes männliches Profilgesicht, in seinem schmerzensvollen Ausdruck von mantegnesker Größe. Auch hier finden sich Analogien in den oben genannten Holzschnitten der beiden großen Koberger-Drucke. Um die Sichel herum wird die weiße Fläche zu einer effektvoll festgehaltenen Helligkeit, zu einer Art Lichthof ausgenützt, der in spitze Lichtradien übergeht, in dem Breiten und Weichen der Lichtausstrahlung sinnvoll moderiert als Kontrast zu dem Scharfen und Heftigen der als Gegenstück wirkenden Sonne mit ihren sich verdunkelnden Strahlen.

Der grandiose Sternenfall, der sich in der Mitte des Bildes zwischen den zurücktretenden Wolkenkämmen aus einem eintönigen dunklen Himmelsgrunde mit dem Schein des Endlosen Bahn bricht, ist eines von den wenigen Naturereignissen, welches von jeher den Dürer-Biographen, die näher auf die Holzschnitte der Apokalypse eingegangen sind, einiges

Interesse eingeflößt hat; so sagt z. B. Woelfflin[37]) treffenderweise: „Die fallenden Sterne sind lockende züngelnde Flämmchen, die bald auf hellem, bald auf dunklem Grunde erscheinen, und so tatsächlich den Eindruck der Bewegung erzeugen…" — Diese Sterne hier haben nichts gemein mit jenen blitzenden Gebilden, welche um die gestraffte Rechte des Erlösers (B. 62) fulgurieren. Unruhig flackernden Lichtlein gleich, die am Erlöschen, sinken sie hernieder; ihre innere Kraft, jenes magische Funkeln und Blitzen bricht sich im Fallen, bis sie schließlich in einer quallenförmigen, gewissen Seetieren ähnlichen Gestalt die entsetzte Erde berühren. Die Bahn ihres Falles aber zeigen lange Lichtstreifen an; ein klarer Abendhimmel mit besonders reichem Sternschnuppenfall scheint Dürer dazu Modell gestanden zu haben.

Um das Maß des Schreckens voll zu machen, läßt der Text zu dieser Vision auch noch die Schluchten der Erde, in welchen die verzweifelte Menschheit Schutz und Zuflucht sucht, durch die Felsen ins Wanken bringende Erdstöße erschüttern. Einen elementaren Vorgang, wie ein Erdbeben, graphisch zu fixieren, ist eine derart heikle, um nicht zu sagen unlösbare Aufgabe, daß selbst die Kunst eines Dürer daran scheitern mußte, da sie auf so billige Ausdrucksmittel, mit welchen sich der Illustrator der Schedel'schen Chronik auf fol. 212 v°. beholfen: „Ain großer berg in burgundi zerrisse … vñ erstrecket bey fünftawsend menschen", von vornherein verzichtet hat. Jedenfalls ist aber das Erdbeben auf B. 68, von dem später die Rede sein wird, durch das Hinzutreten weiterer stofflicher Akzessorien bedeutend wirkungsvoller zum Ausdruck gebracht, als auf dieser Komposition, wo tatsächlich dieses Naturereignis, in der Stimmung der am Boden kauernden Menschenmenge reflektierend, mehr gefühlt oder erraten werden muß, als daß es sinnlich wahrnehmbar in die Erscheinung treten würde.

Von der Koberger-Bibel wurde bisher bei dieser Vision noch gar nicht gesprochen; das soll nun aber nachgeholt werden, denn die Darstellung, die hier geboten wird, ist für unsere Untersuchung doch zu wichtig, als daß ohne weiteres darüber hinweggegangen werden könnte. Der Künstler hat hier diese Doppelszene mit der noch folgenden, auf welcher vier Engel die vier Winde halten sollen, zusammengezogen, indem er diese drei verschiedenen Vorgänge nach der damals beliebten Art nebeneinander erzählt. Die himmlische Szene wie die mit den vier Engeln ist von der obligaten Wolkenkrause eingefaßt, dazwischen roh hineingepreßt ein durcheinander gepurzeltes Häuflein Menschen — das Erdbeben soll dadurch demonstriert werden — und darüber stark stilisiert schwertförmige Strahlen nach unten sendend, die Sonne, mit einer schwarzgrauen Farbe übermalt, und der Mond, wie bei Dürer, mit einem Profilgesicht ausgestattet, in blutigem Rot erglühend. Wieder ein Beispiel dafür, wie leicht es für den vordüreriſchen polychromen Holzschnitt war, an den Stellen, wo der zu illustrierende Text eine bestimmte Farbe verlangt, die gewünschte Illusion ohne besondere zeichnerische Mittel hervorzurufen.

VI. Die fünfte Vision.

Die vier Engel, die vier Winde aufhaltend. [B. 66.]

(Vgl. Tafel VI.)

In diesem Gesicht der ‚geheimen Offenbarung' wird dem zeichnenden Künstler die ebenfalls nicht leichte Aufgabe gestellt, daß vier Engel, „die auf den vier Ecken der Erde stehen", die vier Winde der Erde abwehren und aufhalten müssen, „auf daß kein Wind über die Erde bliese, noch über das Meer, noch über einigen Baum", — also eine Art von Kampfszene zwischen zwei sehr verschieden gearteten Gegnern:

auf der einen Seite Engel, die als personifizierte körperliche Wesen betrachtet werden müssen, auf der anderen Seite die nach den vier Himmelsrichtungen benannten Winde, d. h. rein atmosphärische Erscheinungen, wesen- und körperlos. Um dieses Gedankenbild in ansprechender Weise sinnlich wahrnehmbar zu machen, war es zunächst notwendig, dieses Mißverhältnis von persönlicher und unpersönlicher Erscheinung aufzuheben, das heißt: die wesenlosen Phantome, gegen die die Engel anzukämpfen haben, zu materialisieren. Dies tut Dürer auch, indem er die vier Winde vermenschlicht, ihnen menschliche Köpfe gibt, von wildem, barock-groteskem Aussehen. Diese Art der Darstellung, die wohl etwas von einem zwar bequemen aber doch reichlich fatalen Notbehelf an sich hat, ist durchaus nicht neu; abgesehen davon, daß Dürer sie selbst schon bei Sonne und Mond (B. 65) und sogar in diesem speziellem Falle (B. 63) angewandt hat, war dieses Anthropomorphisieren schon geraume Zeit in der Kunst des Mittelalters recht beliebt, ja selbst im grauen Altertum in der mittelminoischen Kunst Kretas finden wir 1500 Jahre vor Christus auf Gemmen und Siegelringen derartige Darstellungen.

Dürer ist also, wie wir gleich noch näher sehen werden, durchaus nicht selbständig und frei von Vorbildern zu dieser Form der Lösung des Problems gekommen. Mit mächtig geblähten Backen pusten diese Windsköpfe ihren Sturmesatem durch den Raum, phantastisch aus den Wolken herauswachsend, deren divergierenden Bewegungsmotiven die grotesken, wild flatternden Haare noch besonderen kontrastierenden Nachdruck verleihen. Durch diese Anthropomorphisierung wird auch allein die Möglichkeit gewonnen, das Sich-drehen der Winde auf Geheiß der Engel in deutlich sichtbarer Weise vor Augen zu führen. Daß bei dieser Sturmessymphonie die verschiedenartigsten Wolkenformationen von der dunklen undurchdringlichen Schicht, wie sie das im Gefolge der apokalyptischen

Reiter hereinbrechende Unwetter zeigt (B. 64), bis zur leicht und anmutig sich kräuselnden Welle, eine gewichtige Rolle spielen, ist nach dem, was wir in dieser Hinsicht von Dürer gesehen haben, eigentlich selbstverständlich.

Die Darstellung der Koberger-Bibel ist, wie schon oben erwähnt, mit der vorhergehenden Szene vereinigt und dadurch so grundverschieden, daß von einem Vorbilde in irgendeinem Sinne nicht mehr gesprochen werden kann. In der dort an den Rand gedrückten Wolkenkrause sitzen ebenfalls, symmetrisch angebracht, blasende Profilköpfe, doch sind es hier nur drei, den vierten scheint der Künstler vergessen zu haben.

Mit die früheste Holzschnittdarstellung von blasenden Windsköpfen finden wir in dem um 1480 erschienenen ersten deutschen Kalender[58]; die Ausführung ist noch ziemlich roh und ungelenk, trifft aber bei derartigen für einen derben Geschmack berechneten Volksbüchern durchaus den richtigen Stil. Anders in der Schedel'schen Chronik bei der Darstellung des siebenten Schöpfungstages (fol. 5 v°.), die man jetzt mit ziemlicher Sicherheit[59]) Wolgemut zuweist. Die mächtig die Backen blähenden vier Windsköpfe, kräftig modelliert und mit individuellen Zügen ausgestattet, sind von der gleichen Größe, wie sie Dürer für seine fünfte Vision gewählt hat; sie zeigen schon klar „jene Abwägung des Wertes jeder einzelnen Linie", die dem durch Dürers vollendetere Technik zum höchsten Ausdruck gebrachten Linienstil seine fortreißende Wirkung sichert. Dürer scheint sich diesen Holzschnitt seines Lehrmeisters bei der Komposition dieser Szene direkt zum Vorbild genommen zu haben. Man vergleiche nur den in der linken oberen Ecke sich nach außen drehenden Windskopf mit dem auf dem Wolgemut'schen Holzschnitt mit „Auster" näher bezeichneten Kopf (siehe die etwas reduzierte Abbildung auf dem Titelblatt), und die nahe Verwandtschaft dieser beiden Typen wird ohne weiteres

einleuchten. Während es aber hier bei Wolgemut direkt wolkenartige Gebilde sind, die zäh und dickflüssig in Bandform aus dem leicht geöffneten Munde herausquellen, um sich mit der umgebenden Wolkenschicht zu vermählen und diese in drängende, schiebende Bewegung zu bringen, sehen wir bei Dürer jene für einen blasenden Mund charakteristische gepreßte Stellung der Lippen, aus denen sprühregenartig scharfe Strahlen hervorschießen, um sich in unsichtbarer, aber deutlich spürbarer Bewegung in der Atmosphäre zu verlieren, — ein besonders schönes Beispiel dafür, daß wir in Dürers naturalistischer Art die Erfüllung dessen finden, was in den ersten Anfängen bei Schongauer und, wie dies Exempel zeigt, auch bei Wolgemut zu suchen ist. Versuche, das Darstellungsproblem des „Sturmesatem" auf diese Weise zu lösen, zeigen sich übrigens schon in den Windsköpfen der 7. und 49. Figur des Schatzbehalters, Blätter, die man heute ebenfalls Wolgemut zuspricht[60]). Während aber nun dieser in seiner späteren Weltchronik wieder davon abkommt, hat Dürer mit seinem sicheren und für das Naturalistische besonders empfänglichen Blick auf jene ältere Form zurückgegriffen, welche der in seinem Linienstil begründeten Vereinfachung sichtlich entgegenkommt. Er hat sie dann auch für späterhin beibehalten, so auf dem einen großen Holzschnitt zu Celtes, Libri quatuor amorum, 1502[61]) (B. 130), wo die vier Windsköpfe auch noch die Aufgabe haben, die vier Lebensalter des Mannes zu charakterisieren.

VII. Die sechste Vision.

Die sieben Posaunen-Engel [B. 68]. (Vgl. die Tafel VII.)

Schon auf den ersten Blick verblüfft dieses ungeheuerliche Ensemble elementaren Tobens und fürchterlichster Schreckнisse, wie es nach Öffnung

des siebenten Siegels über die Erde hereinbricht. „Jetzt beginnen der Reihe nach die sieben Engel zu posaunen, und ein Schrecken überwächst den anderen. Die Erde hat keinen Punkt mehr, wo Frieden wäre. Aus den Wolken stürzen Feuer- und Blutgüsse. Städte und Wälder brennen. Zwei Riesenhände stoßen vom Himmel herab einen zischenden Feuerberg ins Meer. Das Meer wird Blut. Die Schiffe verderben mit allem, was darinnen ist. Jeder Posaunenstoß bringt größere Trübsal. Ein Stern stürzt in die Brunnen und Ströme. Das Wasser wandelt sich in Wermut, und wer es trinkt, stirbt. Ein Dritteil der Sonne und des Mondes verfinstert sich. Und wieder fällt ein Stern und entsiegelt im Fall die Brunnen des Abgrundes. Und Heuschrecken kommen mit Menschengesichtern und Skorpionenschwänzen... Genug! Selbst Dürers Hand scheint sich zu sträuben vor all den gräulichen Einzelheiten“ [62]).

Für die sinnliche Darstellung bedeuten die Unmöglichkeiten, in die sich hier die Gedankenbilder des Textes verlieren, ein hartes schier aussichtsloses Ringen nach Schaubarkeit. Dürer hat dazu einen großen zeichnerischen Apparat in Bewegung gesetzt, das ganze komplizierte Formenensemble von Luft- und Licht-Phänomenen, wie es sein Griffel für die Naturerscheinungen seiner Apokalypse geschaffen hat, mobilisiert: Dräuende finstere Wolkenwände, die den Eindruck des Unendlichen erwecken, weiße dampfende Wolken, wild durcheinander gejagt mit in heftigem Aufruhr bewegten Rändern und sich überschlagenden Kämmen, die unruhig flammende Sonne, der scharfe und grelle Lichtstrahlen entsendende Mond, beide Himmelskörper wiederum wie bei B. 65 mit menschlichen Gesichtern, doch in Form wie Ausdruck bedeutungsvoll variiert — ein einfaches Wiederholen oder Kopieren kennt Dürer nicht — besonders die Sonne in ihren schmerzdurchfurchten Zügen von wahrhaft mantegnesker Größe, züngelnde und breitausschlagende Flammen,

zuckende Strahlen, ein fallender Stern von gigantischen Ausmaßen, bergeerschütternde Erdstöße sowie das Meer aufpeitschende und die ganze Atmosphäre durcheinander wirbelnde Stürme, endlich um Gottvater ein mächtiger dreistrahliger Nimbus, gegenüber B. 62 dem Ungeheuerlichen des Ganzen entsprechend, ins Riesenhafte gesteigert.

Aus Utilitätsgründen blieb Dürer nichts anderes übrig, als die in einem chaotischen Durcheinander auftretende Fülle abnormer Erscheinungen und verheerender Ereignisse auf einen verhältnismäßig engen Raum zusammenzurücken; dies mußte sich aber natürlich wieder insoferne rächen, als dann diese Geschehnisse im einzelnen genommen, auf den ersten Blick nicht den niederschmetternden Eindruck zu erzeugen vermögen, wie sie es von Natur aus eigentlich sollten. Allein dieser Vorwurf fällt, wenn man es recht bedenkt, nicht dem Künstler Dürer, sondern der ins Abstruse sich verlierenden Phantasie des Inspirierten zur Last.

Die Darstellung in der Koberger-Bibel — die Szene baut sich hier wieder in erzählender Form nebeneinander auf — bleibt gleich den vorausgehenden in ihren schematisierten Formen im Unbeholfenen und Unzulänglichen stecken. Zieht man dann noch in Vergleich, was ein Burgkmair, ein Holbein und andere, weniger bedeutendere Holzschnittkünstler aus dieser Szene gemacht haben, so wird einem so recht klar, welch grandiose Leistung im Grunde dieses Blatt bedeutet. Unbeschadet des oben Gesagten kann man also Woelfflin[63]) nur recht geben, der meint: „. . . wenn man das Ganze übersieht, wie sich's drängt mit Hellem und Dunklem und mächtig durcheinanderfahrendem Linienschuß, so wird man doch gepackt und muß dem Blatt eine Stimmung ins Ungeheuerliche zugestehen."

VIII. Die siebente Vision.

Die Engel vom Euphrat [B. 69].

Die Darstellung des sechsten Posaunenstoßes und seiner Wirkung, mit den zum Vernichtungswerk aufgerufenen vier apokalyptischen Engeln, ist, wie Thausing[64]) nicht zu Unrecht meint, nächst den vier apokalyptischen Reitern wohl die gewaltigste Konzeption in Dürers ‚Geheimer Offenbarung'. Da es sich hier jedoch nicht um „das Gestaltlose bloßer Naturvorgänge"[55]) handelt, d. h. da Naturerscheinungen in dieser Vision nur eine sehr untergeordnete, nebensächliche Rolle spielen und gegenüber dem gigantischen Vernichtungswerk der Engel vollständig in den Hintergrund treten, gewinnen wir für unsere Untersuchung lediglich einige ausdrucksvolle Wolkenkombinationen, auf Grundlagen, die uns schon zur Genüge bekannt sind — besonders gut ist das Aufpeitschen der Wolken durch den Sturm veranschaulicht, der wiederum durch den Sturmesatem von vier kleinen Köpfen verursacht wird, die an den vier oberen Ecken des himmlischen Altares angebracht sind — ferner eine halbkreisförmige, mehrteilige Glanzaureole um die Posaunen haltende göttliche Person, welche den bekannten dreistrahligen Nimbus trägt, in der oberen Hälfte gleich der Aureole durch den Bildrand überschnitten. Der wilde Feueratem, der aus den Rachen der mit Löwenköpfen ausgestatteten Pferde hervorstößt, — der Text schreibt für dies unheimliche Reiterheer Feuer, Rauch und Schwefel vor — bringt eigentlich auch nichts Neues, da Dürer dafür kein anderes Ausdrucksmittel anzuwenden weiß, als die sprühregenartig hervorstoßenden scharfen Strahlen, die er für die graphische Darstellung des Sturmesatems der blasenden Windsköpfe (B. 66) verwertet hat.

IX. Die achte Vision.

Johannes das Buch verschlingend [B. 70]. (Vgl. die Tafel VIII.)

Vielleicht das schwierigste Problem, das der vor nichts zurückschreckende Text der Apokalypse dem zeichnenden Künstler zu lösen gibt und das gerade auch die Materie unserer Untersuchung in so besonderem Maße tangiert, ist der Mann, bezw. der Engel mit den Säulenfüßen. „Und ich sah einen anderen starken Engel vom Himmel herabkommen; der war mit einer Wolke bekleidet, und ein Regenbogen auf seinem Haupt, und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füße wie die Feuerpfeiler."

Der Künstler der Koberger-Bibel hat sich die Aufgabe ziemlich leicht gemacht, oder vielmehr: bei den ihm geläufigen Ausdrucksmitteln war dieser mystischen Erscheinung insoferne nicht allzu schwer beizukommen, als er einfach eine seiner stereotypen Engelsfiguren auf zwei rot bemalten Säulen steif und eckig einherstelzen zu lassen braucht, die wie hohe Schaftstiefel wirken und je in einen regelrechten menschlichen Fuß endigen. Körper und Arme werden mit einem aus den bekannten Wolkenkrausen unschwer zu bildenden Gewand bedeckt. Und damit ist für ihn der Schriftstelle wie seinem Illustrationszweck Genüge geleistet. Die Wirkung dieser allzu vermenschlichten, jeglichen transzendenten Eindruckes baren Erscheinung muß aber selbst mit den naiven Augen der Gläubigen der damaligen Zeit angesehen, eine denkbar geringe gewesen sein; heutigentags mutet sie fast wie „jenes mönchisch obskure Stammeln" an, das Franz Servaes[66]) in den meisten Blockbuchdarstellungen der Apokalypse sehen zu müssen glaubt.

Dürers Einbildungskraft, seiner schier unbegrenzten Phantasie, die in der Apokalypse schon so viel Gewaltiges, Abnormes und Neues geschaffen, war also hier der weiteste Spielraum geboten. Das seltsame himm-

lische Ungeheuer nun, das Dürer in gigantischen Ausmaßen in den Raum gestellt hat, käme nach Woelfflin's Ansicht[67]) wohl dem Monströsen des Themas nahe, ohne es jedoch restlos zu überwinden. Thausing[68]) drückt sich noch schroffer aus; nach seiner Meinung ringt hier die Darstellung vergeblich mit dem ungefügen Stoff. Wollen wir einmal ganz ohne vorgefaßte Ansicht diese Gestalt, wie sie der phantastischen Welt der Dürer'schen Vorstellungskraft entsprungen, näher analysieren[69]).

Ein dunkelernstes Männerantlitz, mantegnesk geschaut, zeigt sich am Firmament. Gewaltige Lichtstrahlen brechen in blendender Fülle am Halsansatz hervor, die ganze Länge dieses sonst körperlosen Wesens überflutend, und umrahmen auch das mit wirren Locken geschmückte Haupt. Ein kreisförmiger Regenbogen in der Art eines großen doppelreifigen Nimbus, dessen untere Hälfte sich hinter den Lichtstrahlen und den Wolken verliert, schiebt sich dahinter hervor. Hoch oben ragt schreckhaft eine zum Schwur erhobene Hand aus den Wolken, während die andere in scharfer Diagonalrichtung auf die Erde herabreicht, das Buch der Geheimnisse haltend, das Johannes auf Geheiß des Engels zu verschlingen beginnt. Dann noch zwei gewaltige Säulenstümpfe, mit ihren oberen in züngelnde Flammen übergehenden Enden bis an die Wolken heranreichend, in unheimlich schreitender Bewegung, der eine noch auf dem Meere, der andere schon am Land unmittelbar vor dem Visionär Fuß fassend. Unschwer läßt sich in diesen brennenden Säulenstümpfen eine Reminiszenz an jene brennende Fackel erkennen, die Schongauer in seinem Kupferstich: „Die Gefangennehmung Christi" (B. 10, Lehrs IX) durch die finstere Nacht leuchten läßt.

Der eigentliche Körper dieses seltsamen Wesens hat keine greifbaren Formen, ist direkt entmaterialisiert, verfließt vollständig im Gestaltlosen der Wolken; ja man empfängt förmlich den Eindruck, als

ordne sich das Himmelsgewölk in bestimmte Falten, dieses himmlische Wesen zu bekleiden. Und darauf kommt es ja im Texte hauptsächlich an: „der war mit einer Wolke bekleidet!“ Gewiß, der Wolkenleib als solcher wirkt flach, muß so wirken, wenngleich man ihn durch die geschickte Verteilung von Licht und Schatten deutlich spürt; dem Ganzen aber schadet das nichts, zumal es mit einer geradezu beispiellosen Kühnheit der Erfindung angefaßt ist. Und wenn irgendein Blatt der Apokalypse, so ist es dieses, das uns so recht in „die heimliche Werkstatt von Dürers Phantasie“ führt, uns zeigt, daß „seine Einbildungskraft auch das ausschweifendste Gehirnphantom des entrückten Visionärs in eine immerhin vorstellbare Erscheinungsform zu pressen vermag“[70]). Wer sich nur einigermaßen in den „jugendlich-brausenden Überschwall“ Dürers, wie er gerade in dieser durchaus originalen Komposition auf uns einstürmt, hinein zu leben, sein Auge auf diese optisch nur schwer wahrnehmbaren Dinge einzustellen vermag, der wird das anfangs Befremdliche und Abnorme dieser Konzeption bald überwinden und mir recht geben müssen, wenn ich über dies grandiose Blatt anders denke als Thausing (s. o.).

Schon oben wies ich darauf hin, daß von diesem Blatt für unsere Untersuchung besonders wertvolle Resultate zu erwarten wären; aus diesen Ausführungen erhellt denn auch, daß Dürer in einer vorteilhaften Ausnützung der von ihm geschaffenen nuancenreichen Skala atmosphärischer Phänomene sehr weit, ja bis an die äußerste Grenze des Möglichen, gegangen ist. Daß er dabei auch das Gestaltlose derartiger bloßer Naturerscheinungen bezwingt, und zwar so, daß sie in unserer Vorstellung unwillkürlich zu etwas Körperlichem sich verdichten, darin liegt das große Geheimnis seiner Kunst, darin gipfelt die Bedeutung dessen, was wir aus dieser Darstellung für unsere Untersuchung gewinnen. Hier zeigt es

*

sich so richtig, daß den Ausdrucksmitteln, die er für die graphische Darstellung von Luft- und Lichtphänomenen ersonnen und mit Hilfe seines Linienstiles durch ein nahezu virtuoses artistisches Operieren in der Strichführung in die Tat umgesetzt hat, jene genialen Potenzen eigen sind, die einzig und allein ihm die Möglichkeit an die Hand geben, aus dem Übersinnlichen, Phantastischen dieses eigentlich nur im Gedankenbild möglichen Wesens doch etwas Glaubhaftes und sogar Naturalistisches zu machen.

Ehe wir zur nächsten Vision schreiten, muß ich der Vollständigkeit halber noch eine für Dürer ziemlich flüchtige und primitive Glanzaureole erwähnen, in ihrer oberen Hälfte vom Bildrand überschnitten. Sie umrahmt mit ihrem Lichtglanz einen von Engeln verehrten Altar. Das Ganze ist so merkwürdig und zusammenhanglos untergebracht, daß man unwillkürlich an ein Füllsel denken muß, um so mehr als seine eigentliche Bedeutung aus dem betreffenden Kapitel der Apokalypse gar nicht hervorgeht. Wahrscheinlich schwebte, wie schon Scherer[81]) meint, Dürer die Erinnerung an einen schon mehrfach erwähnten „güldenen Altar" vor, so z. B. in Kap. 9, Vers 13 der ‚geheimen Offenbarung'.

X. Die neunte Vision.

Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache (B. 71).

Bekannte Dinge sind es, die uns auf dem 10. Blatt der Apokalypse entgegentreten. Mild und sanft kräuselnd schließen sich die Wolken, in ihrem oberen Teil wiederum durch den Bildrand überschnitten, zu einer Mandorla zusammen, den segnenden Allmächtigen umrahmend, dessen gewaltiger dreistrahliger Nimbus (wie bei B. 68) auf dem hellen Firmament mächtig aufleuchtet. Dies Gewölk muß sich Dürer in seinen ruhigeren

weißen Flächen außerordentlich licht und zart gedacht haben; denn im ersten Moment weiß man nicht, stehen die vielen Sterne — nach dem Text der dritte Teil der Gestirne überhaupt —, welche der gigantische Schweif des siebenköpfigen Ungeheuers an sich reißen und zur Erde schleudern soll, noch am Firmament, oder sind sie durch die duftigen Wolkennebel schon hindurchgerissen. Es scheint diese Unklarheit direkt in Dürers Absicht gelegen zu haben. Die Gestirne selbst, ein funkelndes blitzendes Ensemble von den kleinsten bis zu den größten Ausmaßen in geradezu festlichem Gepränge! Auch die Sterne von B. 62 sind dabei. Welch fundamentaler Unterschied gegenüber einem Sternenhimmel, wie ihn die 5. Figur zum Schatzbehalter zeigt, von Stadler[72]) dem Wolgemut zugesprochen, wenngleich auch hier bei aller Gleichförmigkeit der Anordnung deutlich das Streben zutage tritt, verschiedene Größen zu zeigen!

Im Mittelgrund, etwas zur Seite gerückt, offenbart sich ein Bild von †konardesker Anmut. Ein Weib, „mit der Sonne bekleidet", d. h. mit einer aus Sonnenstrahlen gebildeten Glanzaureole und einer Sternenkrone auf dem Haupt, auf der Mondsichel stehend. Es ist niemand anderes als die jungfräuliche Gottesmutter Maria, um die es wie in mildem Leuchten aufglimmt. Das aus zwölf blitzenden Sternen (den nämlichen wie bei B. 62) gebildete Diadem bedeutet nach Offenb. 12, 1 die zwölf Stämme Israels, und ist auf Grund dieser Schriftstelle schon in der romanischen Kunst der Nimbus-Typ für die Immaculata geworden. Die Sonne umstrahlt in der von Dürer neugegossenen Form der bei Salvator- und Marienbildern altüblichen Mandorla die ganze Figur, die auf der kompakten, auf dem Erdboden aufruhenden Mondsichel festen Fuß gefaßt hat. Hinter dem aus der Tiefe der Erde hervorkriechenden Ungeheuer, in dessen Gestalt der Böse hier auftritt, schlagen wilde Feuerflammen hoch empor, zum Teil in scharfen Spitzen züngelnd

(vgl. V. 68), zum Teil wie Wellenkämme in der Luft sich überschlagend; ganz ähnlich auch der von feuriger Gischt umschlossene breite Wasserstrahl, welchen der Drache aus einem seiner sieben Köpfe gegen die Himmelskönigin ausspeien will, der aber von der Erde rasch aufgesaugt wird. Wundervoll hat es Dürer hier verstanden, zum Ausdruck zu bringen, mit welcher Wucht dieser Wasserstrahl auf die Erde auftrifft, und wie diese ihn in sich aufnimmt, ja sogar die Bewegung einzelner wegspritzender Wassertropfen ist mit peinlicher Naturtreue charakterisiert.

Der Schriftstelle zufolge ist das Untier als großer roter Drachen zu denken, so daß wir diesen in der Koberger-Bibel natürlich in blutig rote Farbe getaucht wiederfinden. Im übrigen gibt diese Darstellung, in der Kehrseite zur unsrigen gesehen, nichts, was für unsere Untersuchung zu besonderer Erwähnung Anlaß bieten würde.

XI. Die zehnte Vision.

Michaels Kampf mit Satanas und seinen Drachen (V. 72).

Der letzte Kampf in den Lüften vollzieht sich vor einer ähnlichen schwarzen Wolkenwand, wie wir sie von den apokalyptischen Reitern her kennen, nur ist sie nicht so dräuend finster und breitet sich, so ziemlich im gleichen Ton gehalten, horizontal über den ganzen Raum von einem Bildrand zum anderen, um unverhältnismäßig plötzlich und ohne eigentliche Wolkenkonturen nach unten hin in das unendliche Blau des Himmels sich zu verlieren. Einige scharf konturierte, jäh aufgehellte Wolkenkrausen verflechten sich in ihren schlangenhaften Windungen so dicht mit dem Kampfgetümmel, daß man förmlich Mühe hat, sie herauszulesen; um so wirkungsvoller unterstützen sie aber dadurch das tumultuarische

Bewegungsmotiv, das diesem Kampf mit seinem grauenvoll phantastischen Höllenspuck eine so packende Wirkung verleiht.

Darunter eine sonnige, stille deutsche Landschaft, wie wir sie auf B. 63 gesehen und im besonderen Glanz auf der letzten Vision sowie der Heimsuchung des „Marienlebens" (B. 84) wiederfinden. Welch wundervoller Kontrast zu dem beängstigenden und unruhigen Hin und Her von Lichtern und gespenstigen Schatten auf dem dunklen Wolkengrund! Nur eine Baumgruppe auf erhöhter Stelle rechts im Vordergrund, in die Nähe des Luftkampfes hinaufragend, wird leicht vom Winde bewegt, ein Motiv, das in sinnvoller Weise eine Art überleitenden Kontakt zwischen den beiden gewaltigen Kontrasten in der Naturstimmung herstellen soll. Völlig rätselhaft bleibt mir die Ansicht, die Springer[73]) in bezug auf diese Landschaft äußert; er hat das Unbegreifliche fertig gebracht, hier eine „unruhige Landschaft mit kahlen Bergen und unfruchtbaren Bäumen" zu sehen, und von „einer unheimlichen Natur" zu sprechen, „die den Eindruck des grausigen Schauspiels in den Lüften verstärkt". Da ich bei der letzten Vision noch ausführlich auf derartige Landschaften mit überraschenden Sonneneffekten zu sprechen kommen werde, will ich mich an dieser Stelle mit diesem Hinweis auf die etwas absonderliche Anschauung Springers begnügen, zumal sie sich eigentlich von selbst korrigiert.

XII. Die elfte Vision.

Das Tier mit den Lammshörnern (B. 74).

„Und ich sah, und siehe, eine weiße Wolke, und auf der Wolke sitzen Einen, der gleich war eines Menschen-Sohne; der hatte eine goldene Krone auf seinem Haupt und in seiner Hand eine scharfe Sichel"

— eine Situation, so recht geschaffen für Dürer, um eine zu formlosen Lichtschein vergeistigte und verflüchtigte Glanzaureole auf den Holzstock zu zaubern, den prunkvoll gewandeten Herrn umschimmernd. Dessen Haupt trägt hier zum ersten Mal dem Text zufolge eine reiche goldene Krone; dicht dahinter leuchtet eine schimmernde Glorie auf, um sich rasch wieder in den langgezogenen Strahlen des dreiteiligen Nimbus zu verlieren, wie er auf B. 62 das erste Mal in Erscheinung tritt. Wohl in erster Linie um die Wirkung der fein ziselierten Goldkrone, an der man so recht den ursprünglichen, in diesen Dingen gut Bescheid wissenden Goldschmiedlehrling erkennt, nicht zu schmälern durch die bisher stets aus einem zentralen Sammelpunkt unmittelbar hinter dem Kopf hervorschießenden dichten Lichtradien, hat Dürer den Versuch gewagt, aus der subtileren Technik des Kupferstiches diesen schmalen, die Krone umfließenden Lichthof herüberzunehmen; da er damit auch die bedeutend delikateren wie mit dem Grabstichel gearbeiteten Lichtstrahlen gleichen Schritt halten ließ, glückte das Experiment in so überraschender Weise, daß die Impression des dadurch neu variierten Nimbus eine bedeutend nachhaltigere und tiefere ist, als bei den analogen vorausgehenden Darstellungen, daß für die Holzschnittechnik ein neues Ausdrucksmittel mit gesteigerten Potenzen gewonnen ist. Auch hier läßt sich also im gewissen Sinn, was Scherer[74]) im Hinblick auf Dürers Ornamentik schon getan, das für die Dürer'sche Kunst so wichtige Moment konstatieren: „Das bewußte Streben, ein Motiv aus dem anderen herauszuentwickeln!" Als interessante Parallele möchte ich den späteren, aber ziemlich groben Holzschnitt: „die hl. Familie mit den fünf Engeln" (B. 99) anführen.

Schongauer hatte sich ebenfalls schon mit diesem Problem beschäftigt. Auch er, ein Goldschmiedsohn, war sich dessen voll bewußt, daß der Strahlennimbus in der Form, wie er ihn bisher wiedergegeben,

mit der feingliedrigen Arbeit einer Goldkrone in einen unangenehmen Konflikt kommen mußte, und so suchte er in seinem Stich: „der Heiland krönt die hl. Jungfrau" [B. 72, Lehrs LIV] (vgl. die 2. Abbildung auf Tafel XI) dieser Fatalität dadurch zu begegnen, daß die hinter der Krone hervorbrechenden Strahlen selbst weiß erscheinen und ziemlich locker auf dunklem Grunde sich ausgießen. Zweifellos bedeutete das in gewissem Sinne eine Lösung, ob aber eine glückliche und definitive, das wird der Künstler wohl selbst nicht erwartet haben. — Dürer hat aus diesen noch etwas tastenden Versuchen sichtlich gelernt, und seine Kunst hat ihm dann in einer glücklichen Stunde diese Schwierigkeiten überwinden helfen. In welcher Weise, das hat uns dieser Holzschnitt gezeigt.

Allerlei Wolken, meist scharf konturiert und in kurzen heftigen Stößen bewegt, zum Teil durch breit schraffierte Lagen vertieft, geben sich als eine Art von Parallelmotiv zur Glanzaureole, die sie in ihren Ausläufern zum Teil überragen, als wirkungsvoll belebende Folie zu der stellenweise ziemlich heftigen Aktion der Engel. Aus der gegen die Mitte zu ziemlich tief herabgedrückten, horizontal durch das ganze Bild gelagerten Wolkenbank, deren allzu outriertes Gekräusel schon nahezu an Unnatur streift, strömt an zwei exponierten Stellen in langen, dickflüssigen Tropfen das Blut des ausgegossenen Zornes Gottes herab, Raum lassend für die letzte unheimliche Ausgeburt der Hölle, das Untier mit den Lammshörnern, das plump und schwer dazwischen heraufgekrochen kommt. Daß Blut ein dickerer Saft ist als Wasser, hat Dürer, der sich hier wieder ganz als der feinsinnige Naturbeobachter bewährt, in der Fallbewegung der Tropfen recht charakteristisch zum Ausdruck gebracht, während die Darstellung des Illustrators der Koberger-Bibel erst dann verständlich wirkt, wenn durch ein nachhelfendes Kolorit auf die symmetrischen, nach oben zugespitzten kleinen Schlingen das ent-

sprechende Rot aufgesetzt ist, und der Illuminator durch rote Striche, die im Holzschnitt selbst gar nicht angedeutet sind, noch ein übriges getan hat.

XIII. Die zwölfte Vision.

Lobgesang der Auserwählten im Himmel (B. 67).

In dieser Vision, die man infolge der Umstellung von Bartsch in der Regel an falscher Stelle eingeordnet und besprochen hat, wird das Mysterium des Triumphes der Auserwählten vor Augen geführt, ein buntes Gedränge der Seeligen, in gläubig frommer, festlicher Stimmung, — eine der figurenreichsten Kompositionen Dürers, bei der er „nicht weniger als ein halbes Hundert von Köpfen in einen Holzschnitt zusammengeschlossen hat". Für unsere Untersuchung bedeutsam ist die Apotheose des Lammes, das gleich den in gleichmäßigen Abständen entfernten vier Symbolen der vier Evangelisten in einer außerordentlich stark aufgetragenen Lichtglorie erscheint. Die Behandlung dieser Phänomene entspricht wieder stark der beim Kupferstich angewandten Technik. Dem Wesen nach sind sie zwar aus früher Besprochenem uns schon bekannt, bedeuten aber doch erst die letzte Konsequenz jenes Schrittes, den Dürer noch etwas zaghaft und vorsichtig zuerst bei dem Strahlennimbus auf B. 74 gewagt hat. Recht geschickt ist in den schimmernden Lichtkomplex der Glanzaureole ein kleiner, sanft sich wölbender Regenbogen eingebaut, auf dem das göttliche Lamm Fuß fassen kann.

Eine wellenförmig quer durch das ganze Bild gehende, scharf konturierte Wolke, die sich von dem seltsam dunklen Firmament grell abhebt, schließt in uns ebenfalls geläufigerweise den himmlischen Vor-

gang ab, trennt ihn wirksam von dem schmalen Streifen Erde, der noch sichtbar ist, von jenem Erdhügel, der den knieenden Johannes trägt.

Hier ist schon deutlich etwas von jener großen Raumgestaltung zu spüren, von jenem eigenartigen durch ein leitmotivisches Bewegungsspiel von Wolken vermittelten Übergreifen der Landschaft in den Himmel, an dem sich Dürer später noch einmal versucht hat: bei dem berühmten Wiener „Allerheiligenbild", das auch sonst manches mit unserer Szene gemeinsam hat, nicht bloß in der Gestaltung des Raumproblems an sich und in der Darstellung dichtgedrängter Massen, sondern vor allem in jenem seltsamen, fast visionären Charakter, der die Anbetung der Dreifaltigkeit gleichsam „als eine große Lufterscheinung"[74a]) in mystischer Ferne sich abspielen läßt — Dinge, die in der letzten, äußersten Vollendung bei Altdorfer's unvergleichlicher Münchner „Madonna in der Glorie" zur Erscheinung gebracht sind.

Auch hier wie bei den analogen Dürer'schen Szenen ist die Erde in Niedersicht gegeben, das Überirdische groß, das Irdische klein, als bewußter Ausdruck einer großartigen Raumgestaltungskunst. In den Lüften aber, wo sich die Gottesmutter mit ihrem Kinde der Menschheit zeigt, von Wolken umsäumt jenes überirdische, ins Unendliche foliierende, weiche Licht, eine Vision von Glanz und Herrlichkeit, entzündet an dem tiefreligiösen Empfinden, an der tiefwurzelnden Freude am Transzendentalen, wie sie in der beginnenden Renaissance zu neuem Leben erwacht.

Doch zurück zu unserer Szene! Dürer hat für diese 12. Vision, die Thausing[75]) so treffend als „eine Erlösung, einen Ruhepunkt der Phantasie nach all dem Schrecken der letzten Dinge" bezeichnet, augenscheinlich kein Vorbild gehabt; die Koberger-Bibel wenigstens zeigt diesen Vorgang überhaupt nicht. Trotzdem also in der auf-

*

geregten Phantasie des entrückten Visionärs hier ein „Ruhepunkt" einsetzt, — bei Dürer gibt es kein Erlahmen, kein Nachlassen der Phantasie, keine toten Stellen. Der Beweis: Die durchaus neu variierten effektvollen Glanzaureolen auf Grund jener innigen Verschmelzung von Kupferstich- und Holzschnitt-Technik, die uns gleichzeitig einen anschaulichen Begriff davon geben, welch enorme Anforderungen Dürer an die Geschicklichkeit seiner Formschneider, der „Reißer", gestellt hat, mit der ganzen Rücksichtslosigkeit des großen Künstlers, der durchgeführt wissen will, was ihm vor Augen schwebt.

XIV. Die dreizehnte Vision.

Die babylonische Buhlerin [B. 73]. (Vgl. die Tafel IX.)

Noch einmal, wie in der Vision „der 7 Posaunenengel" (B. 68), ein wildes Toben in den Lüften und gewaltige Feuersbrünste, durch Dürers nie versiegende Phantasie wieder zu einem imposanten Naturschauspiel gestaltet und mit neuen fesselnden Details ausgestattet.

Die Darstellung der Phänomene in Luft und Licht, wie sie auf diesem Blatt in die Erscheinung treten, sind deshalb für uns von ganz besonderem Interesse, weil die „Geschichte der babylonischen Hure mit dem siebenköpfigen Drachen" von mancher Seite als eines der ältesten Blätter der ganzen Reihe betrachtet wird, ja nach Woelfflin[76]) läge vielleicht hier überhaupt der Anfang der ganzen Arbeit. Ich kann das nicht recht glauben, zumal wenn ich resümiere, was sich an positiven Resultaten im Laufe dieser Untersuchung durch die intensive Beschäftigung mit diesen Luft- und Lichtphänomenen herausgeschält hat. Gerade auf dieser Grundlage ergibt sich ganz von selbst die bestimmte Vorstellung, daß bei gewissen, stets wiederkehrenden Erscheinungsformen eine unverkennbare Urform

vorhanden sein muß, zu der dann durch diese oder jene Akzessorien Verbesserungen gekommen sind, und dadurch auch eine gewisse Vervollkommnung, die zu dem Schluß berechtigt: das war früher, und jenes ist daraus geworden. In diesem Falle ist daher auch die Beschränkung, die der enggesteckte Rahmen dieses Themas auflegt, nur von Vorteil; denn wir gewinnen so in dieser Frage mühelos ein zuverlässigeres Resultat, als es, wie das Exempel zeigt, die kritische Gesamtwürdigung des Blattes zu geben vermag.

Ausgehend von der in Flammen und Rauch aufgehenden Stadt Babylon, auf die sichtlich ein besonderer Akzent gelegt ist, finden wir gleich hier gegenüber B. 68 und 71 so gewaltige Fortschritte, daß man sofort stutzig werden muß. Die stechenden Feuerflammen, die wie von einem riesigen Blasebalg angefacht unter der Stadt und aus ihr hervorbrechen, erinnern sofort an den analogen Vorgang, der auf B. 61 zu sehen ist, wo die angeschürten Feuerflammen gierig am Ölkessel lecken, in dem Johannes gemartert wird. Die mit einer unvergleichlichen elementaren Wucht gen Himmel geschleuderten Rauch- und Aschenmassen, die sich dann, wenn die Kraft des Auftriebes zu brechen beginnt, in dichte rauchende Schwaden, in dampfende Wolken auflösen, bieten ein so grandioses Schauspiel, daß es wie die Erfüllung dessen wirkt, was bei B. 68 — von dem verkleinerten Maßstab der Stadt an sich natürlich abgesehen — als Andeutung erscheint. „Kaum weiß man bei Dürer, wo die Erfindung aufhört und die realistisch genaue Beobachtung anfängt: so sicher arbeiten beide Kräfte ineinander“ [77]).

Interessant wäre es da, gegenüberzustellen, wie etwa noch Wolgemut, oder vielmehr nach Stadler[78]) Pleydenwurff diesen Vorgang dargestellt hätte; davon können wir uns ein Bild machen, wenn wir in der Schedel'schen Chronik einen Blick auf den „Untergang von

Sodom und Gomorrha" werfen (fol. 21 r.°) oder auf das große Doppelblatt „die Zerstörung Jerusalems" (fol. 63 v°. und 64 r°.). Besonders grotesk wirkt die „Zerstörung Babylons durch den Perserkönig Cyrus" (fol. 65 r°.), weil hier auf Feuerflammen vollständig verzichtet ist; lediglich ein Kompler von Häusern und Türmen purzelt durcheinander, als hätte ein Kind seine Spielzeugschachtel unachtsam entleert.

Eine bedeutsame Ausdrucksparallele zu diesen hochemporgeschleuderten Rauchmassen steckt dann auch in dem wild auflodernden Feuermeer hinter dem Rücken des Untieres auf B. 71, während die züngelnden Feuerflammen im Gefolge des die babylonische Dirne tragenden Drachens in ihren Erscheinungsformen unbedingt auf B. 61 und 68 zurückgehen.

Mit den Wolken verhält es sich ähnlich. Dürer bringt hier eine Kompilation der verschiedenartigsten Formationen, wie wir sie im Lauf unserer Betrachtungen an Hand der einzelnen Visionen kennen gelernt haben. Zunächst das kurz stoßende tumultuarische Wolkengekröse mit den scharfen Konturen, in der Konzeption noch etwas im Archaistischen befangen wie bei B. 65, im gewissen Sinne aber doch schon etwas freier im Ausdruck; es fällt ihm hier eine ähnliche Aufgabe zu wie bei jener Szene. Während dort die zurückweichenden Wolken Raum geben müssen für den grandiosen Sternenfall, stürmen hier zwischen Wolken wie aus einer sackartigen Gasse die himmlischen Kriegerscharen hervor, als Symbol des Hereinbrechens des Strafgerichtes, in beiden Fällen also der vorhangartig sich öffnende Himmel, nur hier der Situation entsprechend dramatischer durchkomponiert. Die dunkle Wolkenschicht und auch die großen weißen Wolken von B. 62 und 64 sind da.

Ist nun die Darstellung derart, daß man den Eindruck hat, Dürer habe durch die hier gewonnenen Ausdrucksmittel jene Wolkenkombinationen auf B. 62 und 64 geschaffen, die Wolkenphantasien dieses Blattes seien

das Vorbild für die übrigen? Sicherlich nein! Man verspürt vielmehr schon deutlich ein gewisses Hineinreifen in diese Aufgaben, ein sichereres, bewußteres Auftreten, ein deutlicher herausgekehrtes Prävalieren des Wesentlichen innerhalb eines bestimmten Motives. Ich will mich indes hüten, mehr aus diesen Dingen herauslesen zu wollen, als tatsächlich darinnen steht; so viel darf ich aber mit gutem Recht behaupten, daß Retuschen und Korrekturen, wie sie in der Konsequenz von Dürers künstlerischer Entwicklung liegen, entschieden wahrnehmbar sind, so daß man selbst innerhalb einer so kurzen Spanne Zeit — günstigsten Falles liegt ja nur ein Jahr zwischen dem ersten und dem letzten Holzschnitt zu diesem Zyklus — von Entwicklung reden darf.

Deutlicher, in die Augen springender wird diese Behauptung vielleicht noch, wenn ich in meine Untersuchung gerade an dieser Stelle ein Blatt mit einbeziehe, das aus mehreren Gründen dabei nicht fehlen darf, der große Einzelholzschnitt aus dem Jahre 1497: „Die Marter der hl. Katharina" [B. 120]. Ganz den Geist der apokalyptischen Blätter atmend, stilistisch ihnen auf's engste verwandt, gehört er zu jenen Blättern, die den Nürnberger Holzschneidern, deren Fertigkeit auf die enormen Schwierigkeiten, wie sie die neue Dürer'sche Linienkunst von ihren Schneidemessern verlangte, nicht eingestellt war, als Vorlage dienen sollte, um für die große Aufgabe, die in Gestalt der „Apokalypse" ihnen bevorstand, „sich zu schulen und an seine Hand einzugewöhnen"[79]). Wenn wir also hier bei diesem Vorläufer der Apokalypse mit unseren Beobachtungen einsetzen, so gehen wir ganz sicher, das Primäre dieser Erscheinungen herauszufinden, diese gleichsam an ihrer Wurzel zu packen.

Vom Himmel, der sich wie der Krater eines feuerspeienden Berges nach unten öffnet, bricht in gewaltiger Eruption ein grell-

gleißendes Feuermeer hernieder (vgl. die 1. Abbildung auf Tafel X); es ist als kompakte, auf dem Holzschnitt weiß wirkende Masse wiedergegeben. Für das Unstäte, stets Sichverändernde von ausschlagenden, flammenden Lohen hat Dürer bei diesem ersten Versuch, außergewöhnliche Naturereignisse in seinem Linienstil graphisch darzustellen, schon ganz treffende charakteristische Ausdrucksformen gefunden. Was daraus in der Apokalypse geworden ist, zeigt zunächst die zweite Vision (B. 63), wobei besonders auffällt, daß Dürer sichtlich bemüht ist, dem allzu Kompakten der Flammenmasse von B. 120 aus dem Wege zu gehen. Hinter diesem vulkanartigen Feuermeer stürzt ein fürchterlicher Steinerregen hernieder. Die Masse der Steine und die Vehemenz des Falles, durch dunkle Linien, die sich im Ausbreiten allmählich verlieren, angedeutet, finden ihr Analogon im Sternenregen der Apokalypse bei „Eröffnung des fünften und sechsten Siegels" (B. 65), zwei instruktive Beispiele nicht nur für Dürers eminente Beobachtungsgabe, sondern auch für den in seiner Phantasie wurzelnden Trieb, nach streng realistischen Vorstellungen zu arbeiten, wobei „sein erstaunlicher Reichtum an Imaginationen sich bescheiden und gelassen seinem intensiven Wahrheitsbedürfnis unterordnet"[80]). Interessant ist dabei zu beobachten, daß sich Dürer von dem Rezept für Steinerregen, wie es sein Lehrmeister Wolgemut auf fol. 170 r.° der Weltchronik (vgl. die 4. Abbildung auf Tafel X) in einer seiner langweiligen schematisierten Darstellungen gibt, nahezu vollständig emanzipiert hat. Die am Feuerrade züngelnden Flammen sind die nämlichen wie die bei dem Ölkessel des hl. Johannes auf B. 61. Und wenn wir nun auf die Wolkenformationen kommen, die uns eigentlich zu diesem kleinen Exkurs veranlaßt haben, so können wir die sich schiebenden großen weißen Wolken mit ihrer scharfen Konturierung ohne weiteres als bedeutsame Vorstudie zu den mächtigen dampfenden Wolkensäulen

der ersten Vision betrachten, ebenso wie zwischen jener teils weiß sich abhebenden, teils in eine dunkle undurchdringliche Schicht übergehenden Wolkenformationen eines anderen Frühholzschnittes: „Simeon, den Löwen bezwingend" (B. 2), und dem dräuenden Wolkengetümmel auf dem Blatt der vier apokalyptischen Reiter (B. 64) ein enger Zusammenhang besteht.

Ein beträchtliches Stück Entwicklung, das schon ein gewisses Empfinden für Tonstufen gezeitigt hat, liegt dazwischen, und wenn wir nun das Resultat aus Obigem mit den Naturerscheinungen, wie sie auf dem Blatt der „Babylonischen Hure" uns entgegentreten, in Vergleich ziehen, wenn wir uns vor Augen halten, daß der Weg von diesen Vorstudien zur Apokalypse zu den Erscheinungen von B. 73 notwendigerweise erst auf dem Umweg über B. 62, 63 und 64 führt, so wird wohl der letzte Zweifel schwinden, daß der Gedanke, der damals besonders aktuelle Stoff der „großen Buhlerin von Babylon" wäre als erster von Dürer behandelt worden, so bestrickend er an sich ist, sich als Trugschluß erweisen muß, dem eine stilkritische Analyse rücksichtslos einen beweiskräftigen Boden entzieht.

XV. Die vierzehnte Vision.

Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund (B. 73).

Die letzte der Visionen! „ . . . und ich Johannes, sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabfahren." Der Künstler der Koberger-Bibel fühlte sich noch verpflichtet, bei der Darstellung dieser Szene sich möglichst wörtlich an die Buchstaben des Textes zu halten. In der äußersten oberen Ecke rechts neben dem aus einem Halbrund mit der Sense herunterlangenden Gottvater erscheint am Firmament, auf einen gekrausten Wolkensaum gestellt, eine etwas

kümmerlich ausgefallene Burg, bei den geringen Ansprüchen, die man damals an den Holzschnitt stellte und stellen durfte, im großen und ganzen das Überirdische des Vorgangs doch ziemlich sinnenfällig andeutend. Dürer hat bei dieser Szene auf das Visionäre vollständig verzichtet. Er stellt den Beschauer sofort vor die reale, fertige Tatsache.

Zunächst rechts im Vordergrund der ernst sinnende Racheengel, der Satanas auf tausend Jahre in den Abgrund hinabzusteigen zwingt. Wild züngeln noch einmal jene prächtigen Feuerflammen auf aus dem engen Höllenschlund, während hinter dem Untier Rauch- und Schwefelmassen in trotzig sich überschlagenden Kämmen emporfahren, ähnlich wie beim Brande Babylons auf B. 73, das Element des Bösen in einem letzten heftigen Aufflackern zeigend. Dahinter aber in der Tiefe baut sich wie ein Gottesmärchen, reich und prächtig an einem Bergesabhang sich ausdehnend, eine wundersame Stadt auf mit Mauern und Türmen und Zinnen, die heilige Stadt des tausendjährigen Reiches, Jerusalem, verklärt von den sanften Strahlen der Morgensonne.

Schon bei B. 63 und 72 ließ uns unsere Untersuchung das Problem des überraschenden Sonneneffektes streifen, wohl eines der schwierigsten in der zeichnenden Kunst, weil es nur auf indirektem Wege durch ein geschicktes artistisches Operieren in der Strichführung, eben durch eine sinnvolle Verteilung und Ausnützung von Licht und Schatten zur Erscheinung gebracht werden kann. Zwar sind diffizile Phänomene wie das zitternde Halblicht, der Schleier der Luft, der reflexerhellte Schatten, der das Bild durchwärmende Sonnenschein und andere „dunklere und ungewissere Erscheinungen", wie Robert Vischer[81]) diese Dinge nennt, eigentlich erst in Dürers neuer Linienkunst, in der sich das Bild in breiten Tonschichten aufbaut, zu kongruentem Ausdruck gebracht worden. Ich glaube aber doch nicht so unrecht zu haben, wenn ich die Beobachtungen,

wie sie Woelfflin[82]) gelegentlich einer Gegenüberstellung der berühmten Sonnenlandschaft der „Heimsuchung" im „Marienleben" (B. 84) gemacht hat, mit jener apokalyptischen Darstellung, wo der Erzengel Michael über der hellen Erde in dunklen Wetterwolken kämpft (B. 72), im gewissen Sinn schon für die Landschaft auf unserem Blatt in Anspruch nehmen möchte: daß nämlich hier tatsächlich etwas von jener Wirkung erreicht ist, als ob die Morgensonne auf dem Gelände läge, während man auf B. 65 und 72, wenn auch die Absicht unverkennbar vorhanden, noch gleichsam „erraten muß, was man hier deutlich sieht"; allerdings mit der Einschränkung, daß Dürer damals einen so feinen und wirkungsvollen Effekt, wie: „die Schatten selbst heller sein zu lassen als den Himmel", noch nicht sich zu nutze zu machen wußte, sondern mit einem wolkenlosen Firmament zu dem gleichen Ziel zu kommen gehofft hat. Jedenfalls trifft dies „Erraten-müssen" für B. 72 in ganz besonderem Maße zu; denn wie uns die Springer'sche Anschauung belehrt, die wir schon korrigieren zu müssen glaubten, ist die Gefahr, daß man des Künstlers Intentionen auch falsch erraten kann, durchaus nicht zur Unmöglichkeit geworden.

Bei der Vision des herrlichen neuen Jerusalem aber hat uns Dürer kaum mehr im Zweifel gelassen über seine künstlerischen Absichten: Übergossen von schimmerndem Sonnenlicht, ist es ein Bild leuchtenden Friedens, nach all den Schrecknissen der letzten Dinge ein versöhnendes Ausklingen des Ganzen in einen breiten strahlenden Dur-Akkord!

XVI. Der Titel zur zweiten Auflage 1511 (B. 60).

Für die 1511 veranstaltete Neuausgabe seiner Apokalypse hatte Dürer — offenbar als Ersatz für die in den anderen Holzschnittdar-

*

stellungen der „geheimen Offenbarung" stets sich findende und auch als Einzelholzschnitt oft repetierte Szene: Johannes auf Patmos — noch eine ausdrucksvolle Titelvignette gezeichnet, aus der schon jene eigentümliche Steigerung der geistigen Kraft spricht, die uns ahnen läßt, daß große Dinge sich in Deutschland vorbereiten: die Reformation.

Das leicht gekräuselte Wolkenmotiv, das in der Apokalypse bei den Vorgängen, welche einer gewissen Einrahmung bedürfen eine charakteristische Rolle spielt (B. 63, 65, 69, 71, 74), hat er auch hier im Geiste seiner damaligen Darstellungsweise als Abschluß nach unten mit aufgenommen. Die Gottesmutter mit dem Knaben auf dem Arm, in Halbfigur hinter der freischwebenden Mondsichel erscheinend, ist von einem formlosen faszinierenden Lichtschein umflossen, der in außerordentlich breitströmenden, stellenweise aussetzenden Strahlen sich verflüchtigt, — jene gewaltige Steigerung in der Durchgeistigung der Gloriole, die begründet ist in dem neuen graphischen Stil des reifen Künstlers, wie er uns in den späten Blättern des „Marienlebens" und der „Großen Passion" entgegentritt. Hier ist die „Wendung zum Feinschnitt", wie sie in der präzisen Technik des aristokratischen Kupferstiches wurzelt, durch das Zarterwerden der Linien, durch das engere Zusammenrücken der Intervalle nicht bloß angebahnt, sie ist vollendete Tatsache geworden. Der Hauptakzent ruht nun nicht mehr auf der Linie, das Auge wird ganz auf die Tonwerte eingestellt.

Welch himmelweiter Abstand von dem kleinen Kupferstich des Meisters ‚E. S.', der, die gleiche Szene behandelnd, ebenfalls eine Madonna in der Strahlenglorie zeigt! Welch eine langwierige und komplizierte Entwicklungsreihe liegt zwischen diesen beiden Polen, die innerhalb ihrer Grenzen wie Anfang und Ende erscheinen! Noch schroffer wirken natürlich dem gegenüber eigentliche Holzschnitt-Arbeiten

der Wolgemut-Werkstatt, wie die Szene auf fol. 93 v°. der Weltchronik, die offenbar Pleydenwurff zuzuteilen ist, ebenso wie die Szene auf fol. 109 v°.: Johannes auf Patmos, durch die in der Strahlenglorie erscheinende Himmelskönigin die Inspiration zu jenen Visionen empfangend, deren geistigen Niederschlag die Apokalypse darstellt[83] — beides typische Beispiele, mit welcher primitiven Gleichgültigkeit manchmal derartige Motive innerhalb des Holzschnittes vor Dürer angepackt wurden.

Das Sternendiadem, das auf der Dürer'schen Titelvignette das Haupt der Gottesmutter schmückt, bildet eine interessante Variante zu B. 71 und erzählt uns mit beredter Sprache von der fundamentalen Umwandlung von Dürers Geschmack in solchen Dingen. Auch der kleine zarte dreistrahlige Nimbus, der am Haupt des Christusknaben aufleuchtet, darf nicht vergessen werden, um so mehr als für die veränderte Erscheinungsform dieses ebenfalls dem neuen Stil angehörenden Types in der ganzen Apokalypse kein Beispiel sich aufweisen läßt. — — —

Am Schlusse unserer Betrachtung angelangt, soll noch in Kürze von den übrigen Holzschnitten Dürers gesprochen werden. Wie es in der Natur der gewählten Stoffe an sich schon begründet ist, hat Dürer nicht mehr viel Gelegenheit, Darstellungen elementarer Naturereignisse, eigenartiger Luft- und Lichtphänomene in außergewöhnlicher Weise in den Vordergrund treten zu lassen, so daß ich mich auf ein kurzes Hervorheben besonders markanter Erscheinungen beschränken darf, deren Prämissen im Holzschnitt-Zyklus der Apokalypse gegeben zu sein scheinen.

Die delikaten, duftig gekräuselten Wolkensäume von B. 80: Geburt der Maria, B. 89: Flucht nach Ägypten, B. 94: Die Auferstehung,

B. 65: Christus am Kreuz, B. 101: Maria als Himmelskönigin, dann die blasenden Windsköpfe auf B. 122: Die Dreifaltigkeit, B. 130: Die Philosophie (aus Celtes, IV ll. amorum), B. 202: Die Armillarsphäre (verwendet in der Cosmographia des Ptolemaeus), der Stern auf B. 85: Die Geburt Christi, B. 87: Die Anbetung der Könige, Sonne und Mond auf B. 11: Christus am Kreuz, die hochemporbrandenden Feuerwogen auf B. 14: Christus in der Vorhölle, die brennende Stadt auf B. 137: Belagerung einer Festung (II), das alles sind im Kerne alte Bekannte aus der Apokalypse, ohne daß man freilich sagen könnte, Dürer habe irgendwo sich selbst abgeschrieben, seine eigenen Werke sinn- oder gedankenlos kopiert — bei einem Künstler von seinen Qualitäten gibt es so etwas nicht; hat doch schon der lombardische Maler Comazzo[84]) seine nie erlahmende, überreiche Erfindungs- und Gestaltungskraft gerühmt. Alles ist mutatis mutandis der Situation angemessen variiert, erscheint in ganz neuem Lichte, nachdem sein späterer Linienstil eine Art Läuterungsprozeß daran vollzogen hat. Allerdings jenes bedeutsame und für den Dürer'schen Frühstil so charakteristische Moment, das man nicht nachdrücklich genug hervorheben kann.: die Steigerung der Linienbewegung im Holzschnitt über die Natur hinaus, hat dabei um viele Grade an Ursprünglichkeit und Intensität eingebüßt, die Linienstruktur des Holzschnittes hat an Eigenausdruck verloren, jedoch ist sie feiner und weicher abgetönt, sachlicher und einfacher geworden, während die Skala von Hell und Dunkel um eine Reihe neuer wirkungsvoller Effekte und köstlicher Details nach der malerischen Seite hin bereichert wurde.

Das, was an dieser Stelle allenfalls über den Nimbus noch einzuschalten wäre, sowie über gewisse Licht- und Sonneneffekte, die in diesen neuen Holzschnittstil hineinklingen, wurde im engeren Zusammenhang

bereits bei Besprechung der betreffenden Phänomene der ersten, bezw. der letzten Vision hervorgehoben.

Was oben vom Holzschnitt gesagt wurde, gilt im gewissen Sinn auch vom Kupferstich — ich denke hiebei in erster Linie an den unvergleichlichen „Hieronymus im Gehäus" von 1514 (B. 90) mit seinem von warmem Sonnenlicht durchfluteten Raum — und gilt selbst von einigen von Dürers Ölgemälden und Handzeichnungen. Da und dort Lichtphänomene, Schilderungen von Naturereignissen, allein im Rahmen des Ganzen treten sie zurück, ohne irgendwie zu essentieller Bedeutung zu kommen. Neue Probleme sind es, die bei Dürer in den Vordergrund des Interesses treten, Probleme, die in dem künstlerischen Endziel gipfeln, rein geistiges Schauen und Erleben, das Seelische zu schildern, zur höchsten Vollendung zu bringen. Der „gotische Überschwang", das „herrische Pathos" ist verrauscht. Das Tobenlassen entfesselter Elemente, an dem seine jugendlichen Temperamentsausbrüche Gefallen fanden, reizen den reiferen, abgeklärteren Künstler nicht mehr. Die größte geistige Ausdruckskraft und Suggestionsgewalt hatte er dem Lineament in seinem Sturm- und Drangwerk abgerungen. „Man hat das Gefühl", sagt Worringer[85]), „als ob er seinen ganzen drängenden Reichtum an linearem Ausdrucksvermögen hier wie in einer Orgie entladen habe, um als ein Beruhigter und Befreiter an die neuen Darstellungsaufgaben heranzugehen . . ."

Hätte uns Dürer nichts anderes hinterlassen, als die wundersamen, ergreifenden Bilder der Apokalypse mit ihrer über alle Gesetze der Schönheit hinausgehenden Phantasie, in der die Anmut dem Grotesken, Übermenschlichen, das natürlich Gesetzmäßige dem maßlos Übernatürlichen weicht, durch ihn zur künstlerischen Resonanz allgemein gültiger Gedanken geworden, so hätte er sich schon dadurch ein unvergäng-

liches Denkmal gesetzt; denn dieser Holzschnittzyklus ist und bleibt für alle Zeiten eine der gewaltigsten Manifestationen, nicht bloß der Kunst dieses großen Nürnberger Meisters, sondern der deutschen Kunst überhaupt. Dazu tragen nicht zuletzt zwei Seiten von Dürers Künstlerschaft bei, die bisher stets nur ungenügend beleuchtet wurden, die nun endlich ins rechte Licht zu rücken, der Zweck dieser kleinen Studie war: Die Tatsache, daß Dürer in seinen frühen Holzschnitten als der bedeutendste Schilderer von Naturereignissen und als großer „Lichtkünstler" sich offenbart, als welcher er, wie Robert Vischer[86]) sagt, „über ein Jahrhundert hinweg dem Meister der Lichtgeheimnisse: Rembrandt, die Hand bietet."

Anmerkungen.

1) Vitruvius Teutsch ... Durch D. Gualtherû H. Rinium. Nürnberg, Johann Petreius, 1548, 2°.: fol. XXI v.°.

2) Siehe dortselbst S. 68 ff.; schon Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, 8°: S. 243/44 weist kurz auf Erasmus von Rotterdam hin, mit den Worten: „Seine Kunst, Feuer, Wetterleuchten, Strahlen mit Linien auszudrücken, hat schon Erasmus von Rotterdam hervorgehoben, und es genügt, wenn ich noch daran erinnere, wie prachtvoll er geistflammende Glorien und die untergehende Sonne (?wo?) dargestellt hat."

3) Thausing, M., Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1884, 8°.: I, S. 267.

4) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 266.

5) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 252/53.

6) Oechelhaeuser, A. v., Dürers apokalyptische Reiter. Berlin 1885, 8°.

7) Thode, H., im: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. III. Jahrg., S. 115.

8) Rohr, Die Prophetien im letzten Jahrhundert vor der Reformation, in: Görres' Jahrbuch 1898, S. 329 ff.

9) Janssen, J., Geschichte des deutschen Volkes. VI. Bd., Freiburg 1901, 8°.: S. 465.

10) Zucker, M., Albrecht Dürer. Halle a. S. 1900, gr.-8°.: S. 22b ff.

11) Luthardt, M., Albrecht Dürer. Leipzig 1875, 8°.: S. 41/42.

12) Vgl. hierzu besonders: Frimmel, Th., Zur Kritik von Dürers Apokalypse. Wien 1884, 8°.

13) Luthardt, M., a. a. O.: S. 42.

14) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 266.

15) Hain, L., Repertorium bibliographicum. 4 vol., Stuttgart 1826/38, 8°.: Nr. 3137.
Schreiber, W. L., Manuel de l'amateur de la gravure sur bois etc. vol. V. Leipzig 1910, gr.-8°.: Nr. 3461.
Kautzsch, R., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Straßburg 1896, 8°.

16) Hain, L., a. a. O.: Nr. 3141.
Schreiber, W. L., a. a. O.: V, Nr. 3466.

17) Thode, H., im: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. III. Jahrg., S. 115 ff.

18) Thausing, M., a. a. O.: I. S. 65.

19) Oechelhaeuser, A. v., a. a. O.: S. 8/9.

20) Nachstehend eine Zusammenstellung der wichtigsten diese alte Streitfrage betreffenden Literatur:

Burckhardt, D., Dürers Aufenthalt in Basel. 1492/94. München 1892, 4°.

Burckhardt, D., M. Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel, im: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. XIV. Jahrg. (1893), S. 158/64.

Burckhardt, D., Dürer und der Meister der Bergmann'schen Offizin, im: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. XXVII. Jahrg. (1907), S. 169 ff.

Weisbach, W., Der Meister der Bergmann'schen Offizin. Straßburg 1896, 8°. (Darüber: Friedländer, im: Repertorium für Kunstwissenschaft. XIX, S. 383 ff.).

Weisbach, W., Die Baseler Bücherillustration. Straßburg 1896, 8°.

Weisbach, W., Der junge Dürer. Leipzig 1906, 2°. (darüber: Dornhöffer, im: „Kunstgeschichtlicher Anzeiger" III, S. 82 ff.).

Kautzsch, R., Die Holzschnitte zum „Ritter vom Thurn". Straßburg 1903, 8°.

Bock, Frz., Die Werke des Matthias Grünewald. Straßburg 1904, 8°.

Woelfflin, H., Die Kunst Albrecht Dürers. 2. Aufl., München 1908, gr. 8°.: S. 356 ff

Kristeller, P., Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrh. Berlin 1911, 4°.: S. 42.

Seidlitz, W. v., Dürers frühe Zeichnungen, im: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. XXVIII. Jahrg. (1908), S. 13 ff.

Kögler, H., Zu Dürers Aufenthalt in Basel, im: Repertorium für Kunstwissenschaft. XXX. Jahrg. (1907), S. 19 ff.

Peatree, M., Eine Zeichnung aus Dürers Wanderjahren, im: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. XXIV. Jahrg. (1904). S. 119 ff.

Röttinger, H., Hans Wechtlin, im: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserh. XXVII. Jahrg. (1907), Heft 1.

Stadler, Frz. J., Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt. Straßburg 1913, 8°.: S. 226 ff.

Schmidt, H. A., im: Repertorium für Kunstwissenschaft. XVI. Jahrg. (1893), S. 136 ff.

Jordan, A., in: „Gegenwart" (1892), Nr. 44, S. 278 ff.

Weixlgärtner, A., in: „Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigungs-Kunst". 1910, S. 64.

Dodgson, C., in: Dürer Society X (1908), S. 17.

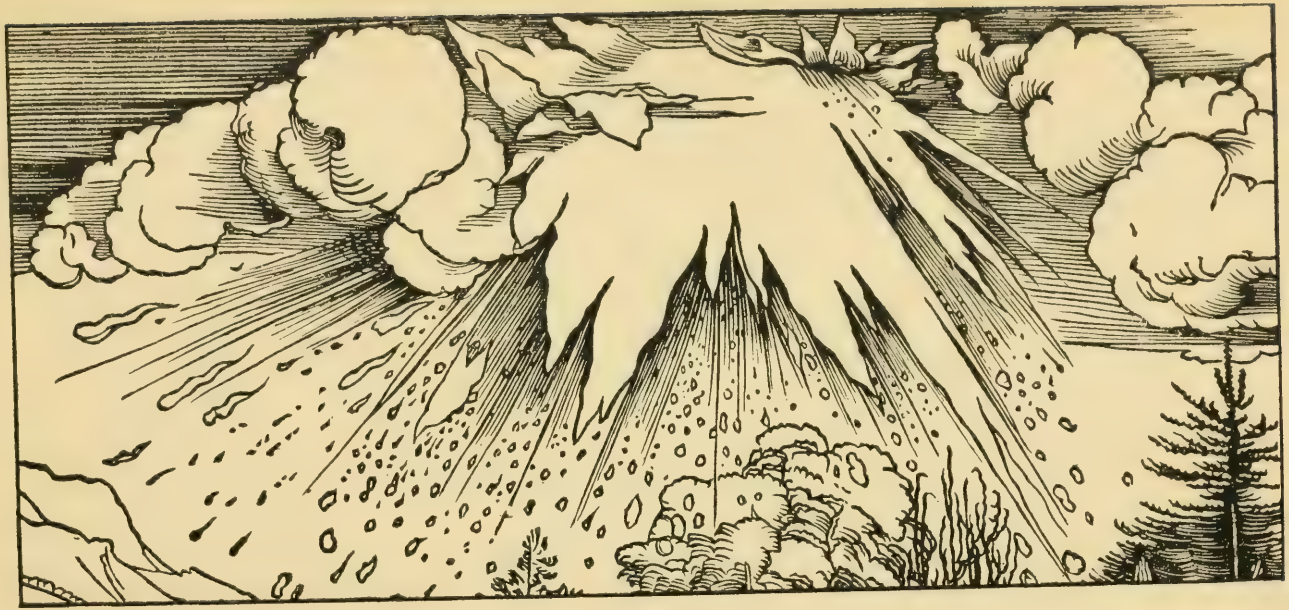
Conway, in: Burlington Magazin. XVIII (1910/11), S. 318.

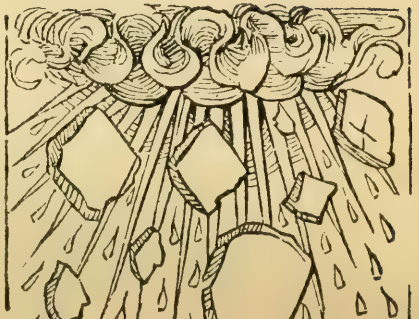
21) Kautzsch, R., a. a. O.: S. 65.
22) Kautzsch, R., a. a. O.: S. 33/34.
23) Murr's Journal zur Kunstgeschichte. II. Teil. S. 132.
Heller, Geschichte der Holzschneidekunst. S. 71.
24) Thode, H., im: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. III. Jahrg., S. 115.
25) Treufreund, Fr., Dürer als Buchhändler. Leipzig 1902, 8°. (S.-A.).
26) Hase, O., Die Koberger. II. Aufl., Leipzig 1885, 8°.: S. 117/18.
27) Muther, R., Die deutsche Bücherillustration der Gothik ꝛc. 2 Bde., München und Leipzig 1884, 2°.: Nr. 383 und Tafel 104/5.
28) Frimmel, Th., a. a. O.: S. 2/3.
Frimmel, Th., Die Apokalypse in den Bilder-Handschriften des Mittelalters. Wien 1885, 8°.: S. 10.
29) Und zwar die deutsche Ausgabe: Hain-Copinger, a. a. O.: *14510.
Schreiber, a. a. O.: V, 5205.
Stadler, Frz, M. Wolgemut, a. a. O.: S. 28 ff.
30) Hain-Copinger, a. a. O.: *14507 (= 6236).
Schreiber, a. a. O.: V, 5202.
Stadler, Frz., M. Wolgemut, a. a. O.: S. 2 ff.
31) Scherer, Val., Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Straßburg 1902, 8°.: S. 21.
32) Worringer, W., Die altdeutsche Bücherillustration. München 1912, gr.-8°.: S. 26 27.
33) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 41.
34) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 31.
35) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 41.
36) Servaes, Frz., Albrecht Dürer. Berlin o. J., kl.-8°.: S. 19.
37) Ausgabe der „hl. Offenbarung" durch den Lehrerverein, mit dem erklärenden Text von M. Eschenich. Berlin o. J., 2°.
38) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 252.
39) Thode, H., Dürers 7 Schmerzen der Maria, im: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. XXII. Jahrg. (1901), S. 90 ff.
Gurlitt, im: Repertorium für Kunstwissenschaft. XVIII. Jahrg., 2.
Bruck, R., Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903, 8°.: S. 153 ff.
Röttinger, H., Hans Wechtlin, a. a. O.: S. 11 ff.
Bock, Frz., a. a. O.: S. 156 ff.
Rieffel, Frz., Grünewald Studien: Sp. 33 ff.
40) Suida, W., Albrecht Dürers Genredarstellungen. Straßburg 1900, 8°.: S. 46.
41) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 104.

*

42) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 47.
43) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 50.
44) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 44.
45) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 12/13.
46) Röttinger, H., a. a. O.: S. 11 ff.
47) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 44.
48) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 43.
49) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 44.
50) Vgl. hierzu B. 66: die 4 Engel, die 4 Winde aufhaltend.
51) Abgebildet bei: Muther, R., a. a. O.: II, Tafel 221b.
52) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 43, 44, 46.
53) Worringer, W., a. a. O.: S. 138.
54) Oechelhaeuser, A. v., a. a. O.
55) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 255.
56) Knackfuß, H., Dürer. 11. Aufl., Bielefeld 1911, Lex.-8°.: S. 29.
57) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 48.
58) Hain, a. a. O.: *9738 (= 11546).
Schreiber, a. a. O.: V, 4420.
Muther, R., a. a. O.: I, 93 und II, Tafel 35.
Sudhoff, K., Deutsche medizinische Inkunabeln. Leipzig 1908, gr.-8°.: Nr. 275.
59) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 46/47.
60) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 13/14.
61) Muther, R., a. a. O.: I, Nr. 835.
Brunet, J. Ch., Manuel du libraire. 8 vol. Paris 1860/80, 8°.: I, 1730.
Graesse, J. G. Th., Trésor de livres rares et préc. 7 vol. Dresden 1859/69, 2°.: II, 101.
62) Nach Escherich's Beschreibung, a. a. O.
63) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 55.
64) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 258.
65) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 55.
66) Servaes, Fr., a. a. O.: S. 17.
67) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 56.
68) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 259.
69) Vgl. hierzu auch das, was Frimmel, Kritik zu Dürers Apokalypse S. 12 ff. beibringt, obwohl sein Thema sich nach anderen Gesichtspunkten als den unsrigen entwickelt.
70) Servaes, Frz., a. a. O.: S. 18.

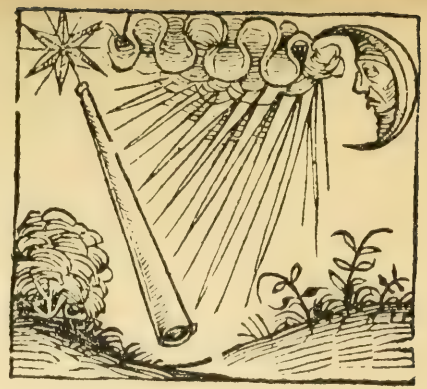
71) Scherer, V., a. a. O.: S. 12.
72) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 15.
73) Springer, A., Albrecht Dürer. Berlin 1892, 8°.: S. 36.
74) Scherer, V., a. a. O.: S. 17.
74a) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 191.
75) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 262.
76) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 56.
77) Servaes, Frz., a. a. O.: S. 20.
78) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 48/49.
79) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 268.
80) Servaes, Frz., a. a. O.: S. 20.
81) Vischer, Rob., a. a. O.: S. 225.
82) Woelfflin, H., a. a. O.: S. 92.
83) Stadler, Frz., a. a. O.: S. 43.
84) Thausing, M., a. a. O.: I, S. 268.
85) Worringer, W., a. a. O.: S. 118.
86) Vischer, Rob., a. a. O.: S. 235.





3

5

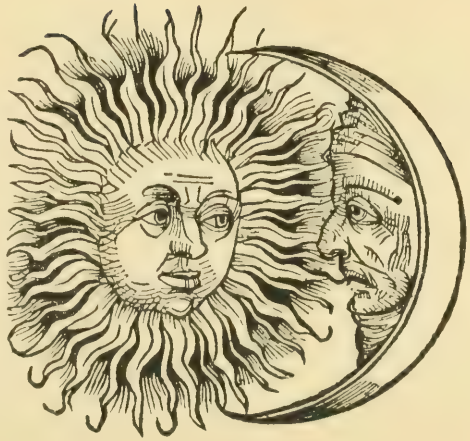


Tafel X.

1) Oberer Ausschnitt aus dem Holzschnitt „Die Marter der hl. Katharina“ von Dürer (B. 120), zu S. 63/64.

2) Holzschnitt aus der Schedel'schen Chronik: „Drei im Orient erschienene Sonnen“, zu S. 40.

3) Holzschnitt aus der Schedel'schen Chronik: „Brand der Bibliothek zu Alexandria“, zu S. 28.



6

4) Holzschnitt aus der Schedel'schen Chronik: „Steinerregen“, zu S. 64.

5) Holzschnitt aus der Schedel'schen Chronik: „Ein Komet“, zu S. 19.

6) Holzschnitt aus der Schedel'schen Chronik: „Sonne und Mond miteinander fechtend“, zu S. 39.

11 Tafeln

zu

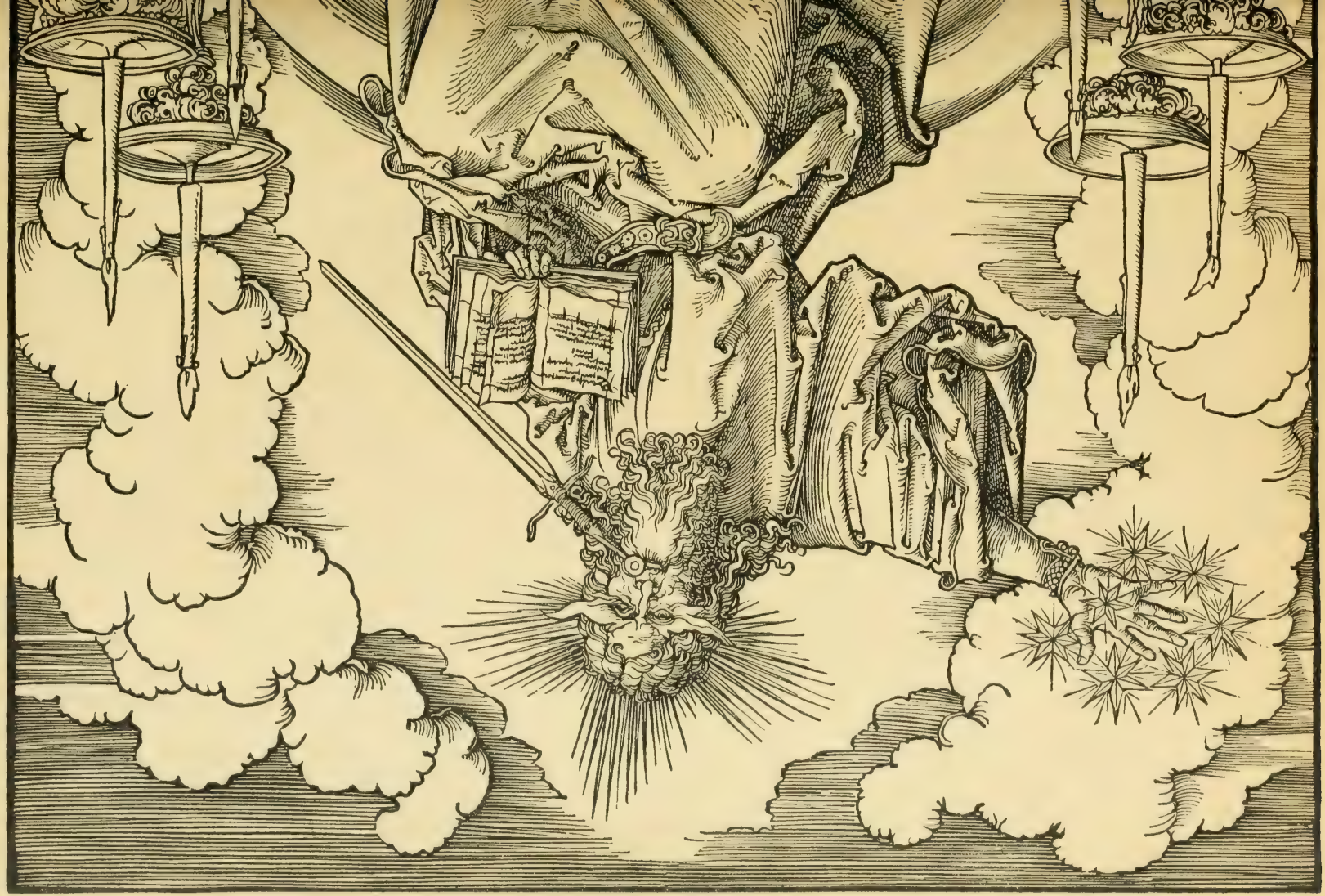
E. K. Stahl

Naturereignisse, Luft- und Lichtphänomene in Dürers Apokalypse.

Tafel I bis IX zu Dürers Apokalypse sind mit Genehmigung des Holbein-Verlages in München Abdrücke der Faksimile-Ausgabe des Allgemeinen Lehrer-Vereins, Düsseldorf.

Tafel I: Johannes die 7 Leuchter erblickend.
Tafel II: Das Martyrium Johannis.
Tafel III: Johannes erhält die Weisung gen Himmel.
Tafel IV: Die 4 apokalyptischen Reiter.
Tafel V: Eröffnung des 5. und 6. Siegels.
Tafel VI: Die 4 Engel halten die Winde auf.
Tafel VII: Die 7 Posaunen-Engel.
Tafel VIII: Johannes das Buch verschlingend.
Tafel IX: Die Babylonische Buhlerin.
Tafel X und XI: Vergleichsmaterial aus verschiedenen Werken.

Johannes, die sieben Leuchter erblickend.



Johannes erhält die Weisung gen Himmel.

Eröffnung des fünften und sechsten Siegels.

Die babyloniſche Buhlerin.

Das Martyrium Johannis.

Die vier apokalyptiſchen Reiter.

Die vier Engel halten die Winde auf.

Johannes, das Buch verſchlingend.

Die sieben Posaunenengel.

N 1205 D9S8
Stahl, Ernst Konrad
Die graphische Darstellung von Naturereignissen

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 08 21 10 019 4